ISSN 0130-6545

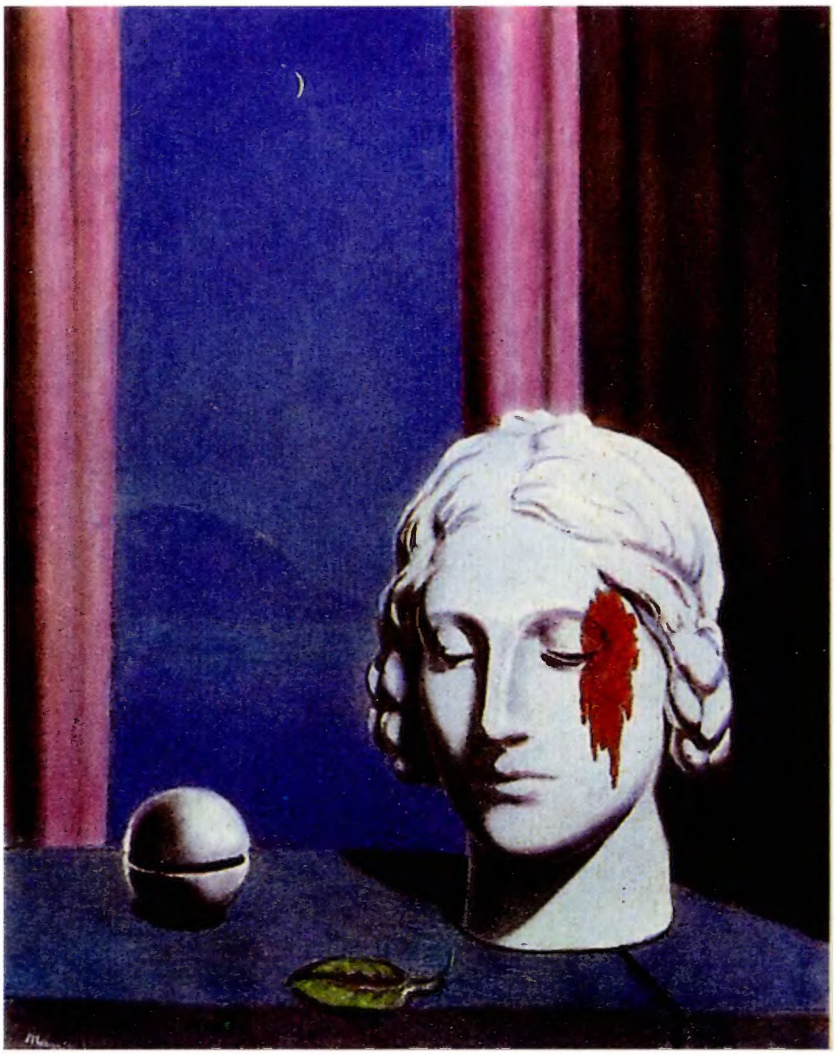
10.1994

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

В номере:

МИЛАН КУНДЕРА
Бессмертие

СЛАВОМИР МРОЖЕК
Любовь в Крыму



МОСКВА

**ГЕНЕРАЛЬНЫЙ СПОНСОР — КОНВЕРСБАНК А. О.
(АКЦИОНЕРНЫЙ БАНК КОНВЕРСИИ)**

Главный редактор

А. Н. СЛОВЕСНЫЙ

Редакционная коллегия:

Л. Н. ВАСИЛЬЕВА — заведующая отделом художественной литературы
Н. Я. КАЗАРЦЕВА — заведующая отделом критики и публицистики
Г. Ш. ЧХАРТИШВИЛИ — заместитель главного редактора
О. Г. БАСИНСКАЯ — и. о. ответственного секретаря

Общественный редакционный совет:

С. С. АВЕРИНЦЕВ, В. П. АКСЕНОВ, С. К. АПТ, П. Л. ВАЙЛЬ,
Е. Ю. ГЕНИЕВА, А. А. ГЕНИС, В. П. ГОЛЫШЕВ, Т. П. ГРИГОРЬЕВА,
А. Н. ЕРМОНСКИЙ, В. В. ЕРОФЕЕВ, А. М. ЗВЕРЕВ, Вяч. Вс. ИВАНОВ,
В. Б. ИОРДАНСКИЙ, Т. П. КАРПОВА, Л. З. КОПЕЛЕВ, А. С. МУЛЯРЧИК,
Д. Б. РЮРИКОВ, М. Л. САЛГАНИК, Е. М. СОЛОНОВИЧ, Н. Л. ТРАУБЕРГ,
М. А. ФЕДОТОВ, Б. Н. ХЛЕБНИКОВ

Международный совет:

ЧИНГИЗ АЙТМАТОВ — председатель Совета
ЖОРЖИ АМАДУ (Бразилия), ЭРВЕ БАЗЕН (Франция),
КРИСТА ВОЛЬФ (Германия), ТОНИНО ГУЭРРА (Италия),
МИГЕЛЬ ДЕЛИБЕС (Испания), ЭРНЕСТО КАРДЕНАЛЬ (Никарагуа),
ЗИГФРИД ЛЕНЦ (Германия), АРТУР МИЛЛЕР (США),
АНАНТА МУРТИ (Индия), КЭНДЗАБУРО ОЭ (Япония),
ЙОРДАН РАДИЧКОВ (Болгария),
НГУГИ ВА ТХИОНГО (Кения),
РОБЕРТО ФЕРНАНДЕС РЕТАМАР (Куба),
СЕМБЕН УСМАН (Сенегал), УМБЕРТО ЭКО (Италия)

ИНОСТРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ И ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

ИЗДАЕТСЯ С ИЮЛЯ 1955 ГОДА
УЧРЕДИТЕЛЬ — ТРУДОВОЙ КОЛЛЕКТИВ РЕДАКЦИИ

10 октябрь 1994

СОДЕРЖАНИЕ

МИЛАН КУНДЕРА — Бессмертие *(Роман. Перевод с чешского Нины Шульгиной)* 5

ЖАН-ПЬЕР ЛЕМЕР — Стихи *(Перевод с французского Е. Туницкой)* . 163

СЛАВОМИР МРОЖЕК — Любовь в Крыму *(Трагикомедия в трех актах. Перевод с польского Л. Бухова)* Интервью Славомира Мрожека *(Перевод с польского Л. Бухова)* 167

Литературное наследие

ДЖОН БОЙНТОН ПРИСТЛИ — К 100-летию со дня рождения. Русские писатели «романтического века». Русский балет *(Перевод с английского и предисловие Ю. Фридштейна)* 234

Критика

АЛЕКСАНДР ГЕНИС — Треугольник (Авангард, соцреализм, постмодернизм) 244

У книжной витрины 249

Курьер «ИЛ» 252

Авторы этого номера 255

© «Иностранная литература», 1994

В следующем номере «ИЛ»

«Паломар» — последнее художественное произведение ИТАЛО КАЛЬВИНО, пронизанное свойственной автору иронией, написано с тонким, сдержанным лиризмом.

В рубрике «Из классики XX века» печатается **«Орландо»** ВИРДЖИНИИ ВУЛФ. Поклонник «фэнтези», ценитель изысканного стиля, сторонник серьезного чтения — каждый найдет в этой удивительной книге свое.

Лучшие рассказы из представительной антологии **«Образы Америки».** Судьбы иммигрантов, конфликты и взаимопроникновение разных культур — такова тема этой «многонациональной антологии американской литературы», как определили сборник его составители.

В разделе «Документальная проза» — главы из биографии знаменитого американского режиссера, актера, писателя ВУДИ АЛЛЕНА, одного из самых привлекательных символов современной Америки.

Цветные иллюстрации номера — работы РЕНЕ МАГРИТТА:

На 1-й стр. обложки — «Ночь в Пизе»
На 2-й стр. обложки — «Память»
На 3-й стр. обложки — «Замок в Пиренеях»

По вопросам, связанным с доставкой нашего журнала, обращаться в Агентство по распространению печати издательства «Известия» по адресу: 103791, ГСП, Москва, К-6, Пушкинская пл., 5.

В Москве журнал можно приобрести в редакции, в Доме книги на Новом Арбате и в киоске Всероссийской государственной библиотеки иностранной литературы.

Художественный редактор **С. И. Мартемьянова**

Технический редактор **С. В. Бейлезон**

Адрес редакции: 109017, Москва, Пятницкая ул., 41. Телефон 233-51-47, факс 233-50-61

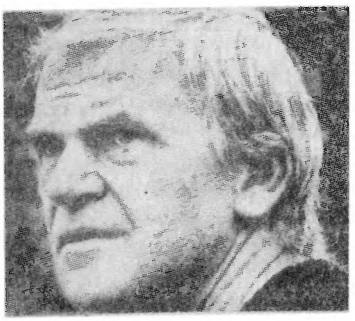
Журнал выходит один раз в месяц.

При участии издательства «Известия», Москва, Пушкинская пл., 5.

Сдано в набор 18.07.94. Подписано в печать 09.09.94. Формат 70x108 1/16. Печать офсетная. Бумага типографская. Усл. печ. л. 22,4. Усл. кр.-отт. 23,8. Уч.-изд. л. 24,87. Заказ № 4867

Тираж 33 600 экз. Цена по подписке 1700 р.

Полиграфическая фирма «Красный пролетарий».
103473, Москва, Краснопролетарская, 16



МИЛАН КУНДЕРА

Бессмертие

РОМАН

Перевод с чешского ***НИНЫ ШУЛЬГИНОЙ***

Часть первая:
ЛИЦО

Часть вторая:
БЕССМЕРТИЕ

Часть третья:
БОРЬБА

(Сестры. Черные очки. Тело. Сложение и вычитание. Женщина старше мужчины, мужчина моложе женщины. Одиннадцатая заповедь. Имагология. Остроумный союзник своих могильщиков. Стопроцентный осел. Кошка. Жест протеста против нарушения прав человека. Быть абсолютно современным. Быть жертвой своей славы. Борьба. Профессор Авенариус. Тело. Жест, взыскующий бессмертия. Двусмысленность. Прорицательница. Самоубийство. Черные очки.)

Часть четвертая:
HOMO SENTIMENTALIS

Часть пятая:
СЛУЧАЙНОСТЬ

Часть шестая:
ЦИФЕРБЛАТ

Часть седьмая:
ТОРЖЕСТВО

Часть первая

ЛИЦО

1

Даме могло быть лет шестьдесят-шестьдесят пять. Я смотрел на нее, растянувшись в шезлонге напротив бассейна в спортивном клубе, расположенном на последнем этаже современного здания, откуда сквозь огромные окна виден весь Париж. Я ждал профессора Авенариуса, с которым подчас встречаюсь здесь, чтобы поболтать. Но профессор Авенариус не появлялся, и я смотрел на даму: она стояла одна в бассейне по пояс в воде и не сводила глаз с молодого инструктора в тренировочном костюме, учившего ее плавать. По его указанию она должна была держаться руками за край бассейна и делать глубокие вдохи и выдохи. Делала она это серьезно, старательно, и похоже было, будто из глубины вод отзывается голос старого паровоза (для этого идиллического звука, ныне уже забытого, а кому и вовсе неведомого, нет более удачного сравнения, как с шумным дыханием пожилой женщины, стоящей у края бассейна). Зачарованный, я смотрел на нее. Своей трогательной комичностью (инструктор также осознавал ее, ибо то и дело у него подрагивал уголок губ) она притягивала мой взор до тех пор, пока один знакомый не окликнул меня и не отвлек моего внимания. Когда чуть позже мне снова захотелось взглянуть на нее, занятия уже кончились. Она в купальнике шла вдоль бассейна. Пройдя мимо инструктора и оказавшись в трех-пяти шагах от него, она повернула к нему голову, улыбнулась и помахала рукой. У меня сжалось сердце. И улыбка и этот жест

© Milan Kundera, 1990

принадлежали двадцатилетней женщине. Рука ее взметнулась вверх с чарующей легкостью. Казалось, будто она бросала в воздух цветной мяч, играя с любовником. Улыбка и жест были исполнены прелести и изящества, тогда как лицо и тело уже утратили всякую привлекательность. То была прелесть жеста, затонувшего в непрелести тела. Но женщина, хотя, вероятно, и сознавала, что уже некрасива, в это мгновение забыла об этом. Какой-то частью своего существа мы все живем вне времени. Возможно, лишь в исключительные моменты мы осознаем свой возраст, а большую часть времени мы — вне возраста. Как бы там ни было, но в то мгновение, когда дама, обернувшись, улыбнулась и помахала молодому инструктору (который не выдержал и прыснул), о своем возрасте она не помнила. Некая квинтэссенция ее прелести, независимая от времени, этим жестом явила себя на миг и поразила меня. Я был несказанно растроган. И всплыло в моей памяти слово «Аньес». Аньес. Ни одной женщины с таким именем я никогда не знал.

2

Я лежу в постели в сладком полусне. Уже в шесть часов, как только начинаю пробуждаться, я тянусь рукой к маленькому транзистору у изголовья и нажимаю кнопку. Звучат первые утренние новости, я едва способен разобрать отдельные слова и снова засыпаю, так что фразы дикторов превращаются в сновидения. Это самый прекрасный отрезок сна, самая восхитительная часть дня: благодаря радио я ощущаю свое неизменное забытье и пробуждение, те самые чудесные качели между бодрствованием и сном, что сами по себе уже достаточный повод для нас не сожалеть о своем рождении. То ли мне снится, то ли я на самом деле в опере и вижу двух трубадуров в рыцарских доспехах, поющих о том, какая будет погода? Как же так, почему они не поют о любви? Но затем до меня доходит, что это дикторы, и они уже не поют, а шутливо перебивают друг друга. «Будет жаркий день, душно, гроза»,— говорит первый, а второй игриво: «Серьезно?» Первый голос столь же игриво отвечает: «Mais oui. Прошу прощения, Бернар. Но это так. Придется потерпеть». Бернар громко смеется и говорит: «Это кара за грехи наши». А первый голос: «С какой стати, Бернар, я должен страдать за твои грехи?» Тут Бернар смеется еще громче, как бы давая понять всем слушателям, о какого рода грехе идет речь, и я понимаю его: то наша заветная мечта жизни — пусть все считают нас великими грешниками! Да будут наши пороки сродни ливням, бурям, ураганам! Когда нынче французы раскроют над головами зонтики, пусть вспомнят двусмысленный смех Бернара и изойдут завистью к нему! Я переключаю транзистор на соседнюю станцию, ибо хочу привлечь к близящемуся забытью более интересные образы. На соседней станции женский голос сообщает, что будет жаркий день, душно, гроза, и я счастлив, что у нас во Франции столько радиостанций и повсюду в одно и то же время говорится об одном и том же. Гармоническое сочетание однообразия и свободы — чего лучшего может желать себе человечество? Затем я снова поворачиваю ручку туда, где только что Бернар выставлял напоказ свои грехи, но вместо него слышу другой голос, поющий о новой модели марки «рено», кручу еще, и хор женских голосов расхваливает распродажу мехов, переключаю назад на станцию Бернара, улавливаю два последних такта гимна автомобилю «рено», и тут же вновь вторгается сам Бернар. Напевным голосом, напоминающим только что затихшую мелодию рекламы, он сообщает, что вышла новая биография Эрнеста Хемингуэя, сто двадцать седьмая по счету, но на сей раз истинно сенсационная, ибо из нее вытекает, что Хемингуэй за всю жизнь не сказал ни единого слова правды. Он не только преувеличил число ранений, полученных им в первую мировую войну, но и изобразил себя великим совратителем, тогда как доказано, что в августе 1944-го, а затем с июля 1956-го был полным импотентом. «О, возможно ли?» — смеется второй голос, и Бернар кокетливо отвечает: «Mais oui...» — и мы все вновь

на оперной сцене, и с нами вместе импотент Хемингуэй, а затем вдруг какой-то весьма серьезный голос сообщает о судебном процессе, который в последние недели будоражит всю Францию: во время совсем несложной операции пациентка умерла из-за неудачно проведенной анестезии. В связи со случившимся организация, имеющая целью защищать так называемых потребителей, вносит предложение: все будущие операции запечатлевать на пленке и помещать в архив. Только так, утверждает организация по защите прав потребителей, можно будет гарантировать французу, умершему на операционном столе, что суд отплатит за него полной мерой. Затем я вновь засыпаю.

Когда я проснулся, было уже почти полдевятого, и я представил себе Аньес. Подобно мне, она лежит на широкой кровати. Правая ее сторона пуста. Кто же, однако, может быть мужем Аньес? Вероятно, он из тех, кто субботним утром рано уходит из дому. Поэтому она одна и сладостно балансирует между явью и сном.

Вот она встала. Напротив нее на длинной ноге, словно аист, стоит телевизор. Она бросает на него свою рубашку, закрывая ею экран, точно сборчатым занавесом. Теперь она стоит возле кровати, и я впервые вижу ее нагую. Аньес, героиню моего романа. Я не могу отвести глаз от этой красивой женщины, и она, словно почувствовав мой взгляд, убегает в соседнюю комнату, чтобы одеться.

Кто же такая Аньес?

Как Ева, сотворенная из ребра Адама, как Венера, рожденная из морской пены, Аньес возникла из жеста той шестидесятилетней дамы, что помахала возле бассейна инструктору и чьи черты уже расплываются в моей памяти. Тот жест разбудил во мне тогда бесконечную и неизъяснимую печаль, а из печали родилась фигура женщины, которую я называю Аньес.

Но разве человек, а уж тем более герой романа, не представляет собой единичного, неповторимого существа? Может ли тогда быть, чтобы жест, подмеченный мною у одного человека, связанный с ним, свойственный ему, выражающий его своеобразное очарование, одновременно выявлял и суть совершенно другого человека и моих фантазий о нем? Об этом стоит подумать:

Коль скоро с момента появления первого человека по земле прошло уже миллиардов восемьдесят человеческих существ, трудно предположить, что у каждого из них был свой собственный набор жестов. Арифметически это просто немыслимо. Вне всяких сомнений, на свете гораздо меньше жестов, чем индивидов. Это утверждение приведет нас к шокирующему выводу: жест более индивидуален, чем индивид. Мы могли бы выразить это в форме пословицы: *много людей, мало жестов.*

Рассказывая в первой главе о даме в бассейне, я заметил, что «некая квинтэссенция ее прелести, независимая от времени, этим жестом явила себя на миг и поразила меня». Да, тогда я воспринимал это так, но я ошибался. Жест не явил никакой квинтэссенции этой дамы, правильнее было бы сказать, что эта дама дала мне возможность узнать прелесть некоего жеста. То есть жест нельзя считать ни выражением индивида, ни его изобретением (ибо никакой человек не способен изобрести свой совершенно оригинальный и только ему свойственный жест), ни даже его инструментом; напротив, это скорее жесты пользуются нами как своими инструментами, носителями, своим воплощением.

Аньес оделась и вышла в переднюю. Там остановилась на секунду, прислушалась. Из соседней комнаты доносились неясные звуки, по которым она могла понять, что дочь уже встала. Словно желая избежать встречи, она ускорила шаг и вышла на лестничную площадку. В лифте нажала кнопку первого этажа. Но лифт, вместо того чтобы спускаться, стал дергаться, словно человек, пораженный пляской Святого Вита. Не впервой лифт изумлял ее своими причудами. Однажды он вздумал подниматься, когда она хотела спускаться, в другой раз не давал открыть дверь и полчаса держал ее в плену. У нее было ощущение, что он намерен о чем-то

поговорить с ней, что-то срочно сообщить ей своими грубыми средствами немого животного. Уже не раз она жаловалась на него консьержке, но поскольку с прочими жильцами он вел себя пристойно и нормально, консьержка сочла спор Аньес с лифтом ее личным делом и отказалась уделить ему внимание. На сей раз Аньес ничего не оставалось, как выйти из лифта и пойти пешком. Как только она сошла на несколько ступенек, лифт успокоился и спустился следом за ней.

Суббота всегда была для Аньес самым утомительным днем. Поль, ее муж, уходил из дому еще до семи и оставался на обед с кем-нибудь из своих друзей, тогда как она использовала свободный день, чтобы переделать кучу необходимых дел, гораздо более неприятных, чем работа в учреждении: ей приходилось тащиться на почту и с полчаса изнывать в очереди, делать покупки в торговом доме, ссорясь с продавщицей и теряя время в ожидании у кассы, звонить по телефону монтеру и умолять его прийти в точно установленное время, а не заставлять ее торчать из-за него целый день дома. Среди всех этих дел она стремилась найти часок-другой и сходить в сауну, куда на неделе не поспевала, а конец дня проводила с пылесосом и тряпкой, поскольку уборщица, приходившая по пятницам, работала все небрежнее.

Однако эта суббота отличалась от всех прочих: прошло ровно пять лет, как умер отец. В памяти Аньес возникла сцена: отец сидит, склонившись над ворохом разорванных фотографий, а сестра кричит на него: «Что же ты делаешь, зачем ты рвешь мамины фотографии!» Аньес заступается за отца, и сестры ссорятся, переполняясь внезапной ненавистью.

Она села в машину, запаркованную у дома.

3

Лифт поднял ее на последний этаж современного здания, где помещался клуб с гимнастическим залом, большим плавательным бассейном, малым бассейном с подводным массажем, сауной, турецкой баней и панорамой Парижа. Раздевалку оглашал рвущийся из динамиков рок. Десять лет назад, когда Аньес стала ходить сюда, в клубе было мало членов и стояла тишина. Затем клуб год от году совершенствовался: в нем все больше становилось стекла и осветительных ламп, искусственных цветов и кактусов, все больше динамиков, больше музыки, равно как и больше людей, число которых, кстати, еще и удвоилось с того дня, как их стали отражать огромные зеркала, какими управление клуба распорядилось прикрыть все стены гимнастического зала.

Она подошла к шкафчику и стала раздеваться. Неподалеку от нее разговаривали две женщины. Одна из них тихим, неспешным голосом жаловалась, что ее муж все бросает на пол: книги, носки, газеты, даже спички и трубку. У второй было сопрано, и говорила она с удвоенной скоростью: французская привычка произносить последний слог фразы на октаву выше уподоблял ритм ее речи раздосадованному кудахтанью курицы: «Ты меня убиваешь! Терпеть этого в тебе не могу! Просто возмутительно! Ты должна втолковать ему! Он не смеет себя так вести! Это твой дом! Ты должна раз и навсегда втолковать ему это! Он не смеет делать все, что придет ему в голову!» Ее собеседница, как бы разрываясь надвое между подругой, чей авторитет признавала, и мужем, которого любила, меланхолически объясняла: «Ну а если он такой. Он всегда все бросает на пол».— «Значит, он должен это прекратить! Это твой дом! Он не смеет делать все, что взбредет ему в голову! Растолкуй ему это раз и навсегда!» — говорила вторая.

Аньес в таких разговорах не принимала участия; она никогда не отзывалась о Поле плохо, хотя и знала, что это несколько отдаляет ее от остальных женщин. Она присмотрелась к обладательнице высокого голоса: то была молоденькая девушка со светлыми волосами и ангельским лицом.

— Еще чего! Что за вопрос — у тебя есть свои права! Он не смеет так

себя вести! — продолжала девушка, и Аньес заметила, что при этих словах она быстро из стороны в сторону поводит головой и одновременно поднимает плечи и брови, как бы выражая возмущенное удивление по поводу того, что кто-то отказывается признать права человека за ее приятельницей. Она знала этот жест: точно так поводит головой, приподнимая плечи и брови, Брижит, ее дочь.

Аньес разделась, заперла шкафчик и вошла распашными дверями в облицованный кафелем зал, где по одну сторону был душ, по другую — стеклянные двери, ведущие в сауну. Там на деревянных лавках, тесно прижавшись друг к другу, сидели женщины. На некоторых были особые пластиковые мешки, которые образовывали вокруг их тел (или отдельной части тела, в основном живота и зада) герметическую оболочку, так что на коже обильно выступал пот, и женщины полагали, что от этого они быстрее похудеют.

Она поднялась на верхнюю лавку, где еще было свободное место. Прислонившись к стене, закрыла глаза. Хотя сюда и не долетал шум музыки, болтовня женщин, говоривших наперебой, была не менее громкой. В сауну вошла незнакомая молодая особа и уже с порога начала всеми командовать: она заставила всех усесться еще плотнее, затем, подхватив шайку, стала лить воду на печь, начавшую шипеть. Поднялся вверх горячий пар, так что сидевшая возле Аньес женщина скривилась от боли и прикрыла лицо руками. Незнакомка, заметив это, объявила: «Я люблю горячий пар! Так по крайней мере я чувствую, что я в сауне!» — протиснулась меж двух нагих тел и заговорила о вчерашней телевизионной передаче, на которую был приглашен известный биолог, только что издавший свои мемуары.

— Он был потрясающий! — сказала она.

Другая женщина одобрительно добавила: — О да! И до чего скромный!

Незнакомка возразила: — Скромный? Разве вы не заметили, что это невероятно гордый человек? Но эта гордость мне нравится! Обожаю гордых людей! — И она повернулась к Аньес: — Вам что, он тоже показался скромным?

Аньес пожала плечами, и незнакомка сказала: — В сауне я люблю чувствовать настоящую жару. Чтобы как следует пропотеть. А потом сразу под холодный душ. Нет ничего лучше холодного душа, обожаю его! Не понимаю тех, кто после сауны идет под горячий душ! Горячий душ, по-моему, просто гадость!

Вскоре ей стало в сауне душно, так что, повторив еще напоследок, что ненавидит скромность, она поднялась и вышла.

Как-то раз, еще совсем девочкой, во время долгой прогулки Аньес спросила отца, верит ли он в Бога. Отец ответил: «Я верю в компьютер Творца». Этот ответ был настолько странным, что девочка запомнила его. Странным было не только слово «компьютер», но и слово «Творец»: дело в том, что отец никогда не говорил «Бог», а всегда только «Творец», словно хотел ограничить значение Бога лишь его инженерной деятельностью. Компьютер Творца. Но может ли человек договориться с компьютером? И посему она спросила отца, молится ли он. Он сказал: «Это все равно как если бы ты молилась Эдисону, когда у тебя перегорит лампочка».

Аньес думает: Творец вложил в компьютер дискету с подробной программой и потом удалился. Что Бог сотворил мир и потом покинул его на произвол осиротелых людей, что, взывая к нему, они говорят в пустоту, не получая отклика,— эта мысль не нова. Но одно дело быть покинутым Богом наших предков, и совсем другое, если нас покинул Бог — изобретатель космического компьютера. Вместо него здесь есть программа, которая неуклонно выполняется и в его отсутствие, причем никто ничего не может в ней изменить. Ввести программу в компьютер вовсе не означает, что будущее запланировано в деталях, что «там, наверху» все расписано. В программе, к примеру, не было установлено, что в 1815 году состоится сражение под Ватерлоо и что французы проиграют его, было лишь дано, что человек по сути своей агрессивен, что война ему уготована и что с техническим прогрессом она будет все более чудовищной. Все остальное, с точки

зрения Творца, не имеет никакого значения и есть лишь игра вариаций и видоизменений общей предназначенной программы, которая не является провидческой антиципацией будущего, а указывает лишь пределы возможностей, внутри которых вся сила предоставляется случайности.

Подобным образом был спроектирован и человек. В компьютер не были заложены ни Аньес, ни Поль, а был запланирован лишь прототип человека, сообразно которому возникло великое множество экземпляров, являющихся производными изначальной модели и не обладающих никакой индивидуальной сущностью. Точно так, как не обладает ею отдельно взятый автомобиль марки «рено». Его сущность содержится вне его, в архиве главного конструкторского бюро. Отдельные машины разнятся лишь производственным номером. Производственный же номер человеческого материала — лицо, это случайное и неповторимое сочетание черт. В нем не отражается ни характер, ни душа, ни то, что мы называем *«я»*. Лицо — всего-навсего номер экземпляра.

Она подумала о незнакомой женщине, которая минуту назад сообщила всем, что ненавидит горячий душ. Она явилась, чтобы всем присутствующим женщинам дать знать, что она 1) любит жару в сауне, 2) высоко ставит гордость, 3) терпеть не может скромность, 4) обожает холодный душ, 5) не переносит горячего душа. Этими пятью штрихами она нарисовала автопортрет, этими пятью пунктами она обозначила свое «я» и всем продемонстрировала его. И продемонстрировала его не скромно (она же сказала, что не терпит скромности), а воинственно, пользуясь словами «обожаю», «не переношу», «просто гадость», словно хотела сказать, что за каждый из пяти штрихов своего портрета, за каждый из пяти пунктов обозначения своего «я» она готова броситься в бой.

Откуда эта страстность, спрашивала себя Аньес, и ей подумалось: когда мы были изринуты в мир такими, какие мы есть, пришлось с этим выпавшим нам жребием, с этой случайностью, сотворенной Божьим компьютером, поначалу полностью согласиться: перестать изумляться тому, что именно *это* (то, что мы видим напротив в зеркале) суть наше «я». Без веры, что наше лицо выражает наше «я», без этой основной иллюзии, праиллюзии, мы не могли бы жить или, по меньшей мере, воспринимать жизнь всерьез. Но было недостаточно, чтобы мы просто согласились сами с собой, необходимо было, чтобы мы согласились *со всей страстностью,* безоглядно и до конца. Ибо только так мы можем считать себя не одним из вариантов прототипа человека, а созданием, обладающим своей собственной, незаменимой сутью. Вот причина, по которой незнакомой молодой женщине потребовалось нарисовать свой портрет, но при этом хотелось дать всем понять, что в нем содержится нечто совершенно единичное и невосполнимое, за что стоит сражаться, а то и положить жизнь.

Пробыв в жаркой сауне четверть часа, Аньес поднялась и пошла окунуться в бассейн с ледяной водой. Затем легла в комнате отдыха среди других женщин, не переставявших болтать.

Ее не оставляла мысль о том, какое бытие запрограммировал компьютер после смерти.

Есть две возможности. Если компьютер Творца располагает в качестве единственного поля деятельности лишь нашей планетой и мы зависим исключительно от него одного, после смерти нельзя рассчитывать на что-либо иное, кроме как на некую пермутацию того, что было при жизни: мы снова встретимся с подобными ландшафтами и существами. Мы будем одни или в толпе? Ах, одиночество столь маловероятно, его так мало было в жизни, что после смерти его и подавно не будет! Мертвых же неизмеримо больше, чем живых! В лучшем случае посмертное существование будет похоже на время, которое она проводит в шезлонге в комнате отдыха: она будет слышать непрерывное щебетанье женских голосов. Вечность как звук бесконечного стрекотанья; по правде говоря, можно было бы представить вещи и похуже, но уже одно то, что ей пришлось бы слышать женские голоса до скончания века, непрестанно, без передышки, для нее достаточ-

ный повод яростно цепляться за жизнь и делать все, чтобы умереть как можно позже.

Но есть и другая возможность: над компьютером нашей планеты существуют еще и другие, вышестоящие. Тогда, конечно, посмертное бытие никак не должно было бы походить на земную жизнь, и человек мог бы умирать с ощущением смутной, но все же обоснованной надежды. И Аньес представляет сцену, о которой в последнее время часто думает: к ней приходит незнакомый мужчина. Симпатичный, учтивый, он сидит в кресле напротив супругов и беседует с ними. Очарованный особой учтивостью, которая исходит от посетителя, Поль в хорошем настроении, разговорчив, доверителен, приносит альбом семейных фотографий. Гость перелистывает страницы, но, похоже, некоторые фотографии вызывают его недоумение. На одной из них, к примеру, Аньес и Брижит под Эйфелевой башней, и гость спрашивает: «Что это?»

«Это же Аньес! — отвечает Поль.— А это наша дочка, Брижит!»

«Это я вижу,— отвечает гость.— Я спрашиваю об этой конструкции».

Поль изумленно смотрит на него: «Это же Эйфелева башня!»

«А, bon,— удивляется гость.— Так это Эйфелева башня», и он говорит это таким же голосом, как сказал бы при виде портрета дедушки: «Так, значит, это ваш дедушка, о котором я столько слышал. Я рад, что наконец вижу его».

Поль удивлен, Аньес — гораздо меньше. Она знает, кто этот мужчина. Она знает, почему он пришел и о чем будет ее спрашивать. Именно поэтому она слегка нервничает, она хотела бы остаться с ним наедине, без Поля, но не знает, как это устроить.

4

Отец умер пять лет назад, мать — годом раньше. Уже тогда отец был болен, и все ждали его смерти. Мать же, напротив, была здорова, полна энергии и, казалось, обречена на долгую жизнь счастливой вдовы; отец был в немалой растерянности, когда неожиданно скончалась она, а не он, словно боялся, что все станут упрекать его в ее смерти. Все — это была семья матери. Его собственные родственники были рассеяны по всему свету, и кроме какой-то дальней кузины, проживавшей где-то в Германии, Аньес никогда так и не узнала ни одного из них. Зато семья матери жила вся в одном месте: сестры, братья, кузены, кузины и уйма племянников и племянниц. Дед по матери был крестьянином, жил в горах, в деревянном доме, но умел, не жалея себя, позаботиться о детях — все они выучились и сделали хорошие партии.

Мать, познакомившись с отцом, явно влюбилась в него, да и неудивительно: он был красив, в свои тридцать — уже профессор университета, что по тем временам считалось весьма почитаемой должностью. Она радовалась не только тому, что у нее завидный супруг, но еще более тому, что может преподнести его как бы в дар своей семье, с которой была связана традицией вековечного деревенского единогласия. Но отец был необщителен, на людях по большей части молчал (никто не знал, молчал ли он из робости или потому, что думал о чем-то своем, то есть выражало ли его молчание скромность или безразличие), и вся семья была скорее озадачена, чем счастлива таким ее даром.

Жизнь шла, оба старились, и чем дальше, тем сильнее мать привязывалась к своей семье, уже хотя бы потому, что отец вечно запирался в кабинете, тогда как она испытывала жадную потребность общения и долгие часы проводила у телефона в разговорах с сестрами, братьями, кузинами, племянницами, проникаясь все больше и больше их заботами. Когда Аньес думает теперь об этом, ей представляется, что жизнь матери была подобна кругу: она вышла из своей среды, мужественно вступила в совершенно иной мир, затем стала возвращаться назад: жила с мужем и двумя дочерьми в вилле, окруженной садом, и несколько раз в году — на Рождество, на дни

рождения — приглашала к себе всю родню на большие семейные праздники; она предполагала, что после смерти отца (давно заявлявшей о себе, так что все относились к нему с сочувствием, как к человеку, у которого истек официально запланированный срок земного пребывания) к ней переселятся сестра и племянница.

Но вдруг умерла мать, и отец остался в вилле один. Через две недели после похорон к нему приехала Аньес со своей сестрой Лорой, и они застали его сидевшим у стола над кипой разорванных фотографий. Лора, схватив их, подняла крик: «Что же ты делаешь, зачем ты рвешь мамины фотографии!»

Аньес тоже склонилась над ворохом обрывков: нет, здесь были не только фотографии матери, на большинстве из них был один отец, лишь на некоторых он был с мамой или она была одна. Застигнутый дочерьми врасплох, отец молчал, ничего не объясняя. Аньес осадила сестру: «Не кричи на папу!», но Лора не унималась. Отец поднялся, ушел в соседнюю комнату, а сестры поссорились так, как никогда прежде не ссорились. Лора на следующий день уехала в Париж, а Аньес осталась с отцом. Только тогда отец объявил ей, что нашел маленькую квартиру в центре города, а виллу решил продать. Это была еще одна неожиданность. Отец представлялся человеком неумелым, переложившим всю тяжесть повседневной жизни на плечи матери. Все полагали, что без нее он пропадет, причем не только потому, что сам ничего не умеет делать, но прежде всего потому, что не знает, чего он хочет, ибо давно переложил на мать даже свои желания. Но когда он решил переехать, внезапно, без малейших колебаний, через несколько дней после ее смерти, Аньес поняла, что сейчас он осуществляет то, о чем уже давно думал, а значит, и хорошо знал, чего он хочет. Это было тем удивительнее, что он не мог и предполагать, что переживет мать, и, стало быть, думал о маленькой квартире не как о реальном проекте, а как о своей мечте. Он жил с матерью в их вилле, гулял с ней по саду, принимал визиты ее родных и двоюродных сестер, делал вид, что слушает их разговоры, а сам при этом жил в холостяцкой квартире; после смерти матери он всего лишь переселился туда, где давно уже обитал в мыслях.

Тогда впервые он предстал перед нею загадкой. Почему он рвал фотографии? И почему он так давно мечтал о холостяцкой квартире? И почему он не мог внять желанию матери, мечтавшей, чтобы в виллу переехали сестра и племянница? Это было бы куда практичнее: о нем, с его недугом, они несомненно заботились бы лучше, чем иная платная сиделка, которую ему однажды придется нанять. Спросив отца о причинах его переезда, она получила весьма простой ответ: «А как ты думаешь, что может делать один человек в таком большом доме?» Предложить ему взять к себе мамину сестру с дочерью было невозможно — он слишком явно не хотел этого. И тут ей пришло в голову, что и отец возвращается на круги своя. Мать: из своей семьи через супружество назад в свою семью. Он: из одиночества через супружество назад в одиночество.

Впервые он серьезно заболел за несколько лет до смерти матери. Аньес тогда взяла двухнедельный отпуск, чтобы побыть с ним наедине. Но этого не получилось: мать ни на минуту не оставляла их одних. Однажды отца пришли навестить двое коллег из университета. Они задавали ему множество вопросов, но вместо отца на них отвечала мать. Аньес не выдержала: «Прошу тебя, дай папе сказать!» Мать обиделась: «Ты разве не видишь, что он болен!» Когда к концу этих двух недель его состояние чуточку улучшилось, Аньес два раза выбралась с ним на прогулку. Но в третий раз мать уже увязалась за ними.

Через год после смерти матери его болезнь резко обострилась. Аньес приехала, пробыла с ним три дня, на четвертый день утром он скончался. Лишь в эти три дня ей удалось быть с ним так, как ей всегда мечталось. Она считала, что они любили друг друга, но за неимением достаточных возможностей быть вместе по-настоящему так и не сблизились. Разве что между ее восемью и двенадцатью годами, когда мама целиком была поглощена маленькой Лорой, им это удалось в бóльшей мере. Они тогда часто

отправлялись вдвоем в долгие прогулки на природу, и отец отвечал ей на бесчисленные вопросы. Тогда-то он рассказал ей и о Божьем компьютере, и о множестве других вещей. От тех разговоров в памяти у нее остались лишь отдельные его суждения, точно черепки редкостных тарелок, которые она силилась, став взрослой, снова склеить воедино.

С его смертью сладостное трехдневное уединение кончилось. Были похороны, и на них — все мамины родственники. Но поскольку мамы уже не было, никто не пытался устроить поминки, и все быстро разошлись. Впрочем, продажу виллы и переезд отца в маленькую квартиру родственники восприняли как жест, которым он отверг их. Теперь их беспокоило лишь одно: наследство обеих дочерей после продажи виллы, несомненно принесшей немалый капитал. Однако от нотариуса они узнали, что все состояние, хранившееся в банке, отец завещал научному математическому обществу, одним из основателей которого он являлся. Теперь он стал им еще более чужим, чем был при жизни. Своим завещанием он словно попросил их милостиво забыть о нем.

Вскоре после его смерти Аньес обнаружила на своем банковском счету довольно приличную сумму. Она все поняла. Этот непрактичный человек, каким казался отец, действовал очень продуманно. Еще десять лет назад, когда его жизнь впервые оказалась под угрозой и она приехала к нему на две недели, он заставил ее открыть в Швейцарии счет. Незадолго до смерти он перевел на него почти все свое состояние, а то немногое, что осталось, завещал научному обществу. Если бы в завещании он все отказал Аньес, он излишне ранил бы вторую дочь; а переведи он украдкой на счет Аньес все свои деньги и не отдай символической суммы математикам, он тем самым возбудил бы любопытство окружающих, которые попытались бы разгадать тайну его состояния.

В первую минуту Аньес решила было поделиться с Лорой. Будучи на восемь лет старше сестры, она никогда не могла избавиться от чувства ответственности перед ней. Однако в конце концов ничего ей не сказала. И вовсе не из жадности, а лишь потому, что тем самым предала бы отца. Своим подношением он, вероятно, хотел что-то сообщить ей, на что-то намекнуть, дать совет, который не успел дать ей при жизни и который она теперь должна была хранить как тайну, касавшуюся только их двоих.

5

Она запарковала машину, вышла и направилась к широкой авеню. Она чувствовала себя усталой, была голодна, но обедать одной в ресторане было грустно, и потому решила наскоро перекусить что-нибудь в первом попавшемся бистро. Когда-то в этом квартале было много милых бретонских ресторанчиков, где можно было удобно и дешево поесть блинов и галет, запивая их сидром. Но однажды все эти кабачки исчезли, и вместо них здесь появились современные забегаловки, которые принято называть унылым выражением «fast food». Преодолев нежелание, она направилась к одной из них. Сквозь стекло она увидела за столами людей, склонившихся над засаленными бумажными подносиками. Взгляд ее остановился на девушке с удивительно бледным лицом и ярко накрашенными губами. Покончив с едой и отодвинув опорожненный из-под кока-колы стакан, девушка откинула голову и засунула глубоко в рот указательный палец; и, закатив глаза, долго крутила им. Мужчина за соседним столом полулежал на стуле и глазел на улицу, широко разевая рот. То была не зевота, имеющая начало и конец, а зевота бесконечная, как мелодия Вагнера: рот по временам закрывался, хотя ни разу не закрылся совсем, и снова разевался, а глаза, уставленные на улицу, прищуривались и открывались в противовес движению рта. Впрочем, зевали и другие посетители, показывая зубы, пломбы, коронки, протезы, и ни один из них не пытался прикрыть рукой рот. Между столами ходила девочка в розовом платье, держа за ногу медвежонка; ее рот тоже был разинут, однако очевидно было, что она не зевает, а кричит;

временами она ударяла медвежонком кого-нибудь из посетителей. Столы были придвинуты один к другому так, что даже сквозь стекло было заметно, что каждому сидящему вместе с едой приходится глотать и запах пота, вызванного на кожном покрове соседа жарой июньского дня. Волна омерзительности визуальной, обонятельной, вкусовой (Аньес ощутимо вообразила вкус жирного гамбургера, запитого сладкой кока-колой) ударила в лицо с такой силой, что она отвернулась, решив поискать другое место, где можно было бы утолить голод.

Тротуар был запружен пешеходами, идти было трудно. Перед нею сквозь толпу пробивали себе дорогу две длинные фигуры бледноликих северян с желтыми волосами: мужчина и женщина, возвышающиеся на две головы над морем французов и арабов. У обоих за спиной висело по розовому рюкзаку, а на животе — по младенцу, укрепленному на особых ремнях. Минутой позже они исчезли из виду, и впереди оказалась женщина в широких, до колен брюках, модных в нынешнем году. Ее задница в этом одеянии выглядела еще толще и еще ближе к земле, а голые бледные икры походили на деревенский кувшин, украшенный рельефом варикозных синих вен, переплетенных точно клубок маленьких змей. Аньес подумала: эта женщина могла подобрать для себя двадцать различных нарядов, которые бы смягчили безобразность ее ягодиц и прикрыли синие вены. Почему она не сделала этого? Люди, появляясь среди себе подобных, уже не только не стремятся выглядеть красивыми, но не стремятся даже что-то предпринять, чтобы не выглядеть уродливыми!

Она подумала: когда в конце концов натиск этого уродства станет совсем невыносимым, она купит в цветочном магазине незабудку, одну-единственную незабудку, хрупкий стебелек с миниатюрным голубым венцом, выйдет с нею на улицу и будет держать перед собой, судорожно впиваясь в нее взглядом, чтобы видеть лишь эту единственную прекрасную голубую точку, чтобы видеть ее, как то последнее, что ей хочется оставить для себя и своих глаз от мира, который перестала любить. Пройдет она с цветком по улицам Парижа, люди начнут узнавать ее, дети — бегать за ней, смеяться и бросать в нее чем попало, и весь Париж будет говорить: *безумная с незабудкой...*

Она продолжала путь: правым ухом она зарегистрировала прибой музыки, ритмичный гром ударных инструментов, долетавший из магазинов, парикмахерских, ресторанов, в левое ухо поступали все звуки мостовой: монолитный шум машин, сокрушительный грохот отъезжающего автобуса. Потом ее пронизал резкий звук мотоцикла. Она не могла удержаться, чтобы не посмотреть, кто причиняет ей эту физическую боль: девушка в джинсах, с длинными развевающимися черными волосами сидела на маленькой мотоциклетке, выпрямившись, как за пишущей машинкой; с мотоциклетки были сняты все глушители, и она издавала чудовищный грохот.

Аньес вспомнила молодую женщину, ту, что несколькими часами раньше вошла в сауну и, желая явить свое «я» и навязать его другим, уже с порога громко оповестила всех, что ненавидит горячий душ и скромность. Аньес была уверена, что совершенно то же побуждение владело и молодой девушкой с черными волосами, когда она снимала глушители с мотоцикла. То не машина производила шум, а «я» черноволосой девушки; эта девушка, дабы быть услышанной и войти в сознание других, приобщила к своей душе шумный выхлоп мотора. Аньес смотрела на развевающиеся волосы этой грохочущей души и вдруг осознала, что жаждет смерти девушки. Если бы она сейчас столкнулась с автобусом и осталась в луже крови на асфальте, Аньес не почувствовала бы ни ужаса, ни скорби, лишь одно удовлетворение.

Она тут же испугалась своей ненависти и подумала: мир подошел к некоему рубежу; если он переступит его, все может превратиться в безумие: люди станут ходить с незабудкой в руке или при встрече убивать друг друга. И будет недоставать малого, лишь одной капли воды, которая переполнит чашу: допустим, на улице на одну машину, на одного человека или на один децибел станет больше. Здесь есть какой-то количественный

предел, который нельзя преступить, однако никто за ним не следит, а возможно и не ведает о его существовании.

Она продолжала идти по тротуару; чем дальше, тем больше на нем было людей, но ни один не уступал ей дороги, и потому, сойдя на проезжую часть, она продолжила путь уже между краем тротуара и проходящими машинами. Это был ее давний опыт: люди не уступали ей дороги. Она знала это, воспринимала это как свой злосчастный удел и часто пыталась сломить его: тщилась собраться с духом, идти смело вперед, не сходить со своего пути и принудить посторониться встречного, но из этого ничего не получалось. В этой ежедневной банальной пробе сил именно она всегда оказывалась побежденной. Однажды навстречу ей шел ребенок лет семи. Аньес попыталась не уступить ему дороги, однако, коль скоро она не хотела столкнуться с ним, ей ничего в конце концов не осталось, как посторониться.

Всплыло воспоминание: ей было лет десять, когда однажды она пошла с родителями на прогулку в горы. На широкой лесной прогалине прямо перед ними выросли два мальчика: один из них держал горизонтально в вытянутой руке палку, преграждая им дорогу. «Это частная дорога! Платите таможенную пошлину!» — кричал он, выставляя палку так, что слегка касался папиного живота.

По всей вероятности, это была детская шутка, и достаточно было просто оттолкнуть паренька. Или это был способ собирать милостыню, и достаточно было вытащить из кармана франк. Но отец повернулся и пошел другой дорогой. По правде говоря, это не имело никакого значения, шли они наугад, и было все равно куда идти, но все-таки мать сердилась на отца и не удержалась, чтобы не сказать: «Он и перед двенадцатилетними мальчишками пасует!» И Аньес тогда тоже была несколько огорчена отцовским поведением.

Новый напор шума прервал воспоминание: мужчины в касках вгрызались ручными отбойными молотками в асфальт мостовой. В этот грохот откуда-то сверху, словно с небес, вдруг ворвалась фуга Баха, исполняемая на фортепьяно. Вероятно, кто-то на верхнем этаже открыл окно и включил магнитофон на полную мощность, чтобы строгая красота Баха зазвучала как грозное предостережение миру, вступившему на скверную дорогу. Однако фуга Баха была не в состоянии действенно противостоять отбойным молоткам и машинам, напротив, машины и отбойные молотки вобрали фугу Баха как часть своей собственной фуги, и Аньес теперь продолжала путь, зажав ладонями уши.

В эту минуту прохожий, шедший навстречу ей, обвел ее ненавидящим взглядом и хлопнул себя рукою по лбу: на языке жестов всех стран это означает, что человека считают дураком, чокнутым или слабоумным. Аньес поймала этот взгляд, эту ненависть, и ее обуяло бешенство. Она остановилась. Ей хотелось броситься на этого человека. Ударить его. Но не тут-то было, толпа уносила ее все дальше, кто-то врезался в нее, ибо на тротуаре нельзя было стоять на месте долее секунды-другой.

Поневоле она двинулась дальше, но не переставала думать об этом человеке: они оба шли под один и тот же грохот, но, несмотря на это, он счел необходимым дать ей понять, что у нее нет никакого повода, а возможно, и никакого права затыкать уши. Этот человек призывал ее к порядку, который она нарушила своим жестом. Это было само равенство, которое от его лица делало ей выговор, не допуская, чтобы некий индивид отказывался принять то, что должны принимать все. Это само равенство запрещало ей быть в разладе с миром, в котором мы все живем.

Желание убить этого человека не было всего лишь мимолетной реакцией. Хотя непосредственное возмущение и прошло, это желание в ней осталось, разве что к нему прибавилось удивление, что она способна на такую ненависть. Образ человека, хлопнувшего себя по лбу, плавал у нее внутри, как наполненная ядом рыба, которую невозможно извлечь и которая исподволь разлагается.

Снова вспомнился отец. С того момента, как она увидела его

отступившим перед двумя двенадцатилетними мальчишками, она часто представляла его себе в такой ситуации: он на тонущем корабле, спасательных шлюпок мало, в них нет места для всех, и посему на палубе страшная давка. Отец сперва бежит со всеми, но когда видит, как люди, сталкиваясь, готовы затоптать друг друга, а какая-то дама и вовсе взялась охаживать его кулаком в ярости оттого, что он оказался на ее пути, он останавливается и отступает в сторону. И уже только стоит и смотрит, как шлюпки, переполненные орущими и изрыгающими проклятья людьми, медленно опускаются в разбушевавшиеся волны.

Как назвать позицию отца? Трусостью? Нет. Трусы дрожат за жизнь и поэтому умеют яростно за нее биться. Благородством? Можно было бы о нем говорить, если бы отцом двигала забота о ближнем. Но, по мнению Аньес, речь шла не об этом. Так в чем же дело? Она не находила ответа. Лишь одно казалось ей всегда несомненным: на корабле, идущем ко дну, где необходимо бороться с другими людьми за место в спасательной шлюпке, отец заранее обречен на гибель.

Да, это было бесспорно. Вопрос, который она сейчас задавала себе, был таков: испытывал ли отец к людям на корабле ненависть, подобную той, какую испытывает она к мотоциклистке или к человеку, высмеявшему ее за то, что она заткнула уши? Нет, Аньес не в силах представить себе отца, способного ненавидеть. Вероломство ненависти в том-то и состоит, что она связывает нас с противником в тесном объятье. В этом вся непристойность войны: интимность взаимно перемешанной крови, неприличная близость двух солдат, которые, встретившись взглядами, протыкают друг друга штыками. Аньес уверена, что именно этой близости гнушался отец. Давка на корабле была ему так отвратительна, что он предпочел утонуть. Телесно соприкоснуться с людьми, стремящимися оттолкнуть ближнего и обречь его смерти, казалось ему куда страшнее, чем окончить свою жизнь в чистой прозрачности вод.

Воспоминание об отце стало освобождать ее от ненависти, которой она только что была переполнена. Ядовитый образ мужчины, хлопнувшего себя по лбу, постепенно исчезал, и в голове все настойчивее звучала фраза: я не могу их ненавидеть, потому что я не связана с ними; у меня с ними нет ничего общего.

6

Если Аньес не стала немкой, то благодаря тому, что Гитлер проиграл войну. Впервые в истории побежденному недосталось никакой, ровно никакой славы: даже скорбной славы крушения. Победитель не удовольствовался одной лишь победой, а решил судить побежденного и судил весь народ; так что в то время говорить по-немецки и быть немцем было отнюдь не приятно.

Предки Аньес по материнской линии были крестьянами, жившими на пограничной территории между немецкой и французской частями Швейцарии; и поэтому одинаково хорошо говорили на двух языках, хотя формально и считались французскими швейцарцами. Родители отца были немцами, поселившимися в Венгрии. Отец в юности учился в Париже, где неплохо овладел французским; когда он женился, общим языком супругов тем не менее вполне естественно стал немецкий. Только после войны мать вспомнила об официальном языке своих родителей, и Аньес послали во французскую гимназию. Отцу было дозволено лишь единственное утешение немца: перед старшей дочерью декламировать стихи Гёте в оригинале.

Это наиболее известное из всех немецких стихотворений, какие когда-либо были написаны и какое учат наизусть все немецкие дети:

Над всеми холмами
Покой,
В верхушках дерев

Ты не услышишь
Даже дыхания;
Птицы молчат в лесу.
Подожди лишь, скоро
И ты отдохнешь [1].

Мысль стихотворения проста: в лесу все спит, и ты также уснешь.

Смысл поэзии не поражает нас неожиданным откровением, но способен сделать одно мгновение незабываемым и исполненным невыразимой печали.

В дословном переводе стихотворение теряет все. Вы почувствуете его красоту, лишь когда прочтете по-немецки:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

У каждой строки — разное число слогов, здесь чередуются трохей, ямб, дактиль, шестая строка на удивление длиннее остальных, и, хотя речь идет о двух четверостишиях, первая грамматическая фраза асимметрически кончается в пятой строке, что создает мелодию, никогда и нигде доселе не существовавшую, кроме как в этом единственном стихотворении, столь же прекрасном, сколь и совершенно простом.

Отец выучил его еще в Венгрии, где посещал начальную немецкую школу, и Аньес впервые услышала его от отца, когда была в том же возрасте, что и он, тогдашний школьник. Они читали его во время совместных прогулок, причем так, что сверх всякой меры подчеркивали ударения и старались шагать в его стихотворном ритме. Из-за неправильности размера это было совсем непросто, и только на последних двух строках получалось: war-te nur-bal-de-ru-hest du-auch! Последнее слово они всегда выкрикивали так, что его было слышно за километр: auch!

В последний раз отец читал ей это стихотворение в один из тех трех дней перед смертью. Сперва она полагала, что он тем самым возвращается к языку своей матери и в детство; потом она заметила, что он смотрит ей в глаза красноречивым и доверительным взглядом, и ей подумалось, что он хочет напомнить ей о счастье их давних прогулок; только позже она уяснила себе, что стихотворение говорит о смерти: отец хотел сказать ей, что умирает и что знает об этом. Прежде она никогда бы не подумала, что эти невинные стишки, столь милые школьникам, могут иметь такой смысл. Отец лежал, лоб его от жара покрывался испариной, и она, схватив его за руку, превозмогая рыдания, зашептала вместе с ним: warte nur, balde ruhest du auch. Скоро и ты отдохнешь. И она уже узнавала голос близившейся отцовой смерти: то была тишина умолкших птиц в верхушках деревьев.

После его смерти и вправду воцарилась тишина, и эта тишина была в ее душе, и было прекрасно; повторю еще раз: то была тишина умолкших птиц в верхушках деревьев. И чем дальше шло время, тем явственнее в этой тишине отзывалось, словно охотничий рожок в глубине лесов, предсмертное послание отца. Что хотел он сказать ей своим подношением? Быть свободной. Жить так, как ей хочется жить, идти туда, куда хочет идти. Он сам на это никогда не решался. Поэтому он отдал все свое состояние дочери, чтобы решилась она.

С той поры, как Аньес вышла замуж, она утратила радость уединения: в учреждении она восемь часов торчала в одной комнате с двумя сослуживцами; потом возвращалась домой, в четырехкомнатную квартиру. Но ни одна комната не принадлежала ей: там была большая гостиная, супружес-

[1] В русском варианте — стихотворение М. Ю. Лермонтова «Горные вершины спят во тьме ночной...» *(Прим. перев.)*

кая спальня, комната Брижит и маленький кабинет Поля. Когда она начинала жаловаться, Поль предлагал ей считать гостиную своей комнатой и обещал (с несомненной искренностью), что ни он, ни Брижит не будут там мешать ей. Но могла ли она уютно себя чувствовать в комнате, где стоял обеденный стол с восемью стульями, поджидавшими вечерних гостей?

И возможно, теперь становится уже понятнее, почему она чувствовала себя в это утро такой счастливой в кровати, которую только что покинул Поль, и почему так тихо шла по прихожей, боясь привлечь внимание Брижит. Она любила даже капризный лифт, ибо он предоставлял ей несколько мгновений уединения. И в машину она садилась с нетерпением, потому что там с ней никто не разговаривал и на нее никто не смотрел. Да, самым главным было, что на нее никто не смотрел. Уединение: сладкое неприсутствие взглядов. Однажды оба ее сослуживца заболели, и две недели она работала одна в комнате. А вечером с изумлением обнаруживала, что чувствует себя совсем не такой усталой. С тех пор она знала, что взгляды подобны гирям, пригибающим к земле, или поцелуям, высасывающим из нее силы, что морщины на ее лице выгравированы иглами взглядов.

Проснувшись утром, она услышала по радио сообщение о том, что во время одной несложной операции на операционном столе умерла молодая пациентка из-за небрежно проведенной анестезии. По этому поводу три врача привлечены к суду, и организация по защите прав потребителей выступает с предложением снимать все без исключения операции и пленки хранить в архиве. Все восторженно аплодируют этому предложению! Нас каждодневно пронизывает тысяча взглядов, но и этого недостаточно; сверх того, здесь будет еще легализованный взгляд, который ни на миг не оставит нас в покое — ни на улице, ни в лесу, ни у врача, ни на операционном столе, ни в постели: изображение каждого мгновения нашей жизни будет помещено в архив, дабы можно было использовать его в судебных тяжбах или при надобности удовлетворить общественное любопытство.

Эти мысли снова воскресили в ней тоску по Швейцарии. Впрочем, с тех пор как умер отец, она ездила туда по два-три раза в год. Поль и Брижит со снисходительной улыбкой называли это гигиеническо-сентиментальной потребностью: она ездит туда сметать листья с отцовской могилы и дышать свежим воздухом у настежь распахнутого окна альпийского отеля. Они ошибались: хотя там у нее и не было любовника, Швейцария была ее единственно глубокой и регулярной изменой, в какой она была перед ними повинна. Швейцария: пение птиц в верхушках деревьев. Она мечтала однажды остаться там и больше не возвращаться. Она зашла так далеко, что не раз осматривала в Альпах квартиры, подлежавшие продаже или найму, мысленно даже стилизовала письмо, в котором сообщит дочери и мужу, что, не переставая любить их, решила жить в одиночестве. И просит лишь о том, чтобы время от времени они посылали ей весточку о своем житье-бытье, поскольку ей надо быть уверенной, что с ними ничего плохого не происходит! Это-то и было труднее всего выразить и объяснить: что ей необходимо знать, как им живется, но при этом она совсем не жаждет видеть их и быть с ними.

Все это, конечно, были одни мечты. Могла ли разумная женщина отвергнуть удачное супружество? И все же в ее супружеский мир врывался издалека заманчивый голос: то был голос уединения. Она закрыла глаза и прислушалась к звукам охотничьего рожка, доносившимся из глубины далеких лесов. В тех лесах были тропы, на одной из них стоял отец, улыбался и звал ее к себе.

7

Аньес сидела в кресле и ждала Поля. Вечером им предстоял ужин, то, что во Франции называется «diner en ville» и означает: люди, мало знакомые или совсем незнакомые, жуя, проведут за разговором три-четыре часа. Она весь день не ела, чувствовала себя уставшей и, чтобы отдохнуть, листала толстый журнал. Читать текст сил у нее не было, она лишь проглядывала

фотографии: цветные и во множестве. В середине журнала был репортаж о катастрофе, происшедшей во время воздушного парада: в толпу зрителей рухнул горящий самолет. Фотографии были большие, каждая из них помещалась на развороте журнала, и на них были запечатлены люди, в ужасе разбегающиеся во все стороны, обгорелые одежды, обожженная кожа, пламя, взметающееся с тел; не в силах оторвать взгляда, Аньес думала о том, какую дикую радость должен был испытывать фотограф, скучавший во время банального зрелища и вдруг узревший, как в образе пылающего самолета падает к нему с неба удача.

Она перевернула две-три страницы и увидела обнаженных людей на пляже, большой заголовок *«Каникулы в фотографиях, которых вы не найдете в альбоме Букингема»* и краткий текст с заключительной фразой: «...и там был фотограф, так что по вине своих связей принцесса снова окажется в центре внимания». И там был фотограф. Везде — фотограф. Фотограф, спрятанный за кустом. Фотограф, переодетый в хромого нищего. Повсюду всевидящее око. Повсюду объектив.

Аньес вспомнила, как еще в детстве ее поразила мысль, что Бог видит ее, и видит непрестанно. Тогда, пожалуй, она впервые испытала то наслаждение, ту несказанную сладость, которую человек ощущает, когда он виден, виден вопреки своему желанию, виден в минуты интимности, когда он изнасилован взглядом. Мать, будучи верующей, говорила ей: «Бог видит тебя», стремясь таким образом отучить ее врать, грызть ногти и ковырять в носу; но случилось нечто иное: именно предаваясь своим дурным привычкам или в интимные, стыдные минуты Аньес представляла Бога и демонстрировала ему то, что делает.

Она думала о сестре английской королевы и повторяла про себя: сегодня Божье око заменено камерой. Око одного заменено глазами всех. Жизнь превратилась в один-единственный «партуз», как называют во Франции оргии, в «партуз», в котором все принимают участие. Все могут лицезреть обнаженную английскую принцессу, празднующую на субтропическом пляже день рождения. Камера лишь на первый взгляд проявляет интерес исключительно к знаменитостям, но достаточно, чтобы неподалеку от вас рухнул самолет, с вашей рубашки взметнулось пламя, как вы враз становитесь тоже знаменитым и вовлеченным во всеохватный «партуз», не имеющий ничего общего с наслаждением и торжественно оповещающий всех, что им некуда спрятаться и что любой отдан на произвол любому.

Однажды у нее было свидание с одним человеком, но в минуту, когда в вестибюле большого отеля она поцеловала его, перед ней неожиданно возник паренек с бородкой, в джинсах, кожаной куртке и с пятью сумками, висевшими на шее и на плечах. Присев, он приставил к глазу фотоаппарат. Она замахала рукой перед лицом, но парень смеялся, бормотал что-то на скверном английском, отпрыгивал от нее назад, как блоха, и щелкал затвором. Ничего не значащий эпизод: в отеле происходил какой-то конгресс, и был нанят фотограф затем, чтобы собравшиеся здесь со всего мира ученые могли завтра же купить на память свои фотографии. Но Аньес была невыносима мысль, что где-то останется документ, свидетельствующий о ее связи с человеком, с которым она здесь встретилась; на следующий день она вернулась в гостиницу, скупила все фотографии (на них она стояла рядом с мужчиной, закрывая рукой лицо) и попыталась заполучить даже негативы, но они, сданные в архив предприятия, были уже недоступны. И хотя Аньес не угрожала никакая опасность, в ней осталась горечь, что одна секунда ее жизни, вместо того чтобы превратиться в ничто, как это происходит со всеми остальными секундами жизни, будет выхвачена из бега времени и, если однажды какой-нибудь идиотской случайности заблагорассудится, оживет, как плохо погребенный покойник.

Она взяла другой журнал, нацеленный больше на политику и культуру. Ни тебе катастроф, ни нудистских пляжей с принцессами, зато там были лица, сплошные лица. И в конце, в разделе книжных рецензий, каждую статью сопровождала фотография рецензируемого автора. Поскольку писатели часто оставались неизвестными, к фотографиям можно

было отнестись как к полезной информации, но как оправдать пять изображений президента республики, чей подбородок и нос все давно уже знают как свои пять пальцев? Автор передовицы тоже был изображен на маленьком фото над своим текстом, видимо, на том же месте, что и каждую неделю. В сообщении по астрономии были помещены увеличенные улыбки астрономов; и на всех рекламах — пишущих машинок, мебели, моркови — тоже были помещены лица, сплошные лица. Она снова просмотрела журнал с первой до последней страницы; подсчитала: девяносто две фотографии, на которых были исключительно лица; сорок одна фотография, где лицо было вместе с фигурой; девяносто лиц на двадцати трех фотографиях, где были группы фигур, и лишь одиннадцать фотографий, где люди играли второстепенную роль или вовсе отсутствовали. Всего в журнале было двести двадцать три физиономии.

Затем вернулся домой Поль, и Аньес рассказала ему о своих подсчетах.

— Да,— согласился он.— Чем равнодушнее человек к политике, к интересам других, тем он более одержим собственной персоной. Индивидуализм нашего времени.

— Индивидуализм? Что здесь от индивидуализма, если камера фотографирует тебя в минуты агонии? Напротив, это означает, что индивид уже не принадлежит себе, что он целиком и полностью уже достояние других. Знаешь ли, я вспоминаю свое детство: если кто-то хотел кого-то фотографировать, спрашивал на то разрешения. Хоть я была и ребенком, но взрослые спрашивали меня: девочка, можно тебя сфотографировать? А потом в один прекрасный день перестали спрашивать. Право камеры было вознесено над всеми остальными правами, и тем самым все, абсолютно все изменилось.

Открыв журнал, она сказала: — Если положишь рядом фотографии двух разных лиц, тебе сразу бросится в глаза то, чем они отличаются друг от друга. Но когда рядом двести двадцать три физиономии, ты вдруг начинаешь понимать, что все это лишь одно лицо во множестве вариантов и что никакого индивида никогда не существовало.

— Аньес,— сказал Поль, и его голос стал вдруг серьезным.— Твое лицо не похоже ни на какое другое.

Аньес не уловила перемены в тоне Поля и улыбнулась.

Поль сказал:

— Не улыбайся. Это я серьезно. Когда любишь кого-то, любишь его лицо, и оно, таким образом, становится не похожим на другие.

— Да, ты знаешь меня по моему лицу, ты знаешь меня просто в лицо и никогда не знал иначе. Тебе даже на ум не могло прийти, что мое лицо — это еще не есть я.

Поль ответил с терпеливой участливостью старого доктора:

— Как это твое лицо еще не есть ты? Кто же тогда скрывается за твоим лицом?

— Представь себе, что ты живешь в мире, где нет зеркал. Ты думал бы о своем лице, ты представлял бы его как внешний образ того, что внутри тебя. А потом, когда тебе было бы сорок, кто-то впервые в жизни подставил бы тебе зеркало. Представь себе этот кошмар! Ты увидел бы совершенно чужое лицо. И ты ясно постиг бы то, чего не в силах постичь: твое лицо не есть ты.

— Аньес,— сказал Поль и поднялся с кресла. Теперь он стоял совсем рядом с ней. В его глазах она видела любовь, а в его чертах — его мать. Он был похож на нее, как, вероятно, его мать была похожа на своего отца, который также был на кого-то похож. Когда Аньес увидела его мать впервые, ее схожесть с Полем была ей мучительно неприятна. Когда впоследствии они отдавались любви, какая-то злонамеренная сила напоминала ей об этом сходстве, и временами ей представлялось, что на ней лежит старая женщина с лицом, искаженным оргазмом. Но Поль давно забыл, что на его лице отпечатано лицо матери, и был уверен, что его лицо не что иное, как он сам.

— Фамилию мы также получили случайно,— продолжала она.— Мы не знаем, когда она возникла и как досталась какому-то нашему давнему

предку. Мы не понимаем своей фамилии, не знаем ее истории и все же носим ее с экзальтированной верностью, сливаемся с нею, любуемся и смешно гордимся ею, словно мы сами придумали ее в минуты какого-то гениального озарения. С лицом то же самое. Случилось это, видимо, под конец детства: я так долго смотрелась в зеркало, что в конце концов уверовала, что то, что вижу, есть я. О том времени я вспоминаю весьма туманно, но знаю, что открывать свое «я» было, очевидно, упоительно, однако затем настает минута, когда стоишь перед зеркалом и думаешь: и это я? почему? почему я связывала себя вот с *этим самым*? какое мне дело до этого лица? И в эту минуту все начинает рушиться.

— Что начинает рушиться? Что с тобой, Аньес? Что с тобой творится в последнее время?

Она посмотрела на него и вновь склонила голову. Он непоправимо походил на свою покойную мать. Впрочем, чем дальше, тем больше он походит на нее. Чем дальше, тем больше он походит на старую женщину, какой была его мать.

Поль схватил ее обеими руками и поднял. Она поглядела на него, и он только теперь заметил, что глаза у нее полны слез.

Он прижал ее к себе. Она поняла, что он очень любит ее, и ее вдруг пронизало чувство жалости. Ей стало грустно, что он так любит ее, и захотелось плакать.

— Надо пойти одеться, через минуту нам уже выходить,— сказала она и, высвободившись из его объятий, убежала в ванную.

8

Я пишу об Аньес, воображаю ее себе, заставляю сидеть на лавке в сауне, ходить по Парижу, листать журнал, разговаривать с мужем, но о том, что было в начале всего, о жесте дамы, помахавшей в бассейне инструктору, как бы забываю. Что, разве Аньес таким жестом никогда никому не машет? Нет, как ни странно, но мне кажется, она давно уже так не машет. Когда-то, еще совсем маленькой, да, тогда она это делала.

Это было в те годы, когда она еще жила в городе, позади которого обрисовываются верхушки Альп. Ей было шестнадцать, и как-то она пошла со своим одноклассником в кинотеатр. Когда погас свет, он взял ее руку. Вскоре у них вспотели ладони, но мальчик не осмеливался отпустить руку, которую так смело схватил, ведь это значило бы признать, что он потеет и стыдится этого. Так они полтора часа вымачивали руки в горячей влаге и разжали их, лишь когда стал зажигаться свет.

Потом, стараясь еще продолжить свидание, он повел ее в улочки старого города и поднялся с ней к старому монастырю, подворье которого было запружено туристами. Видимо, у него все было хорошо продумано: сравнительно быстрым шагом он повел ее в безлюдный коридор под довольно глупым предлогом показать ей одну картину. Они дошли до конца коридора, но там оказалась не картина, а крашеная коричневая дверь и на ней надпись WC. Мальчик, не видя надписи, остановился. Она же хорошо знала, что картины мало интересуют его и что он просто ищет уединенное место, где мог бы ее поцеловать. Бедняжка, он не нашел ничего лучшего, чем этот грязный закуток возле клозета! Она рассмеялась, но, чтобы он не подумал, что она смеется над ним, указала ему надпись. Он тоже засмеялся, но впал в отчаяние. Разве можно было на фоне этих букв наклониться и поцеловать ее (тем более, что это был бы их первый, то бишь незабываемый поцелуй)? И ему, стало быть, ничего не оставалось, как с горьким ощущением капитуляции вернуться на улицу.

Они шли молча, и Аньес досадовала: почему он не поцеловал ее совершенно спокойно посреди улицы? Почему вместо этого повел ее в глухой коридор с уборной, в которой опрастывались поколения старых, отвратительных, вонючих монахов? Его растерянность льстила ей, она была знаком его стыдливой влюбленности, но еще больше отпугивала, ибо

свидетельствовала о его незрелости; встречаться с мальчиком своего возраста было для нее как бы дисквалификацией: ее интересовали те, что постарше. Но, пожалуй, именно потому, что мысленно она предавала его, зная при этом, что он любит ее, какое-то чувство справедливости побуждало ее помочь ему в его любовном усилии, поддержать его, избавить от ребячливой растерянности. И она решилась: если он не нашел в себе смелости, найдет она.

Он провожал ее до дома, и она приготовилась: как только они подойдут к калитке виллы, она быстро обнимет его и поцелует, а он будет настолько ошеломлен, что и с места не сдвинется. Однако в последнюю минуту у нее пропал к тому интерес: его лицо было не только печальным, но и неприступным, даже враждебным. Они подали друг другу руки, и она пошла по тропке, ведущей вдоль клумб к дверям дома. Она чувствовала, что мальчик недвижно стоит и смотрит на нее. Ей снова стало жалко его, и она, почувствовав к нему сострадание старшей сестры, вдруг сделала то, о чем секунду назад и не думала. На ходу она повернула к нему голову, улыбнулась и выбросила в воздух правую руку, весело, легко, плавно, словно бросала ввысь цветной мяч.

То мгновение, когда Аньес внезапно, без подготовки воздела руку плавным и легким движением, чудодейственно. Как же ей удалось в единую долю секунды и в первый раз в жизни найти для тела и руки движение столь совершенное, отточенное, подобное законченному творению искусства?

В то время к отцу Аньес ходила дама лет сорока, секретарша факультета: одни бумаги приносила ему на подпись, другие забирала. Несмотря на то что повод для этих визитов был незначительный, они сопровождались загадочным напряжением (мать сразу замыкалась в себе), пробуждавшим у Аньес любопытство. Всегда, когда секретарша собиралась уходить, Аньес подбегала к окну, чтобы незаметно поглядеть на нее. Однажды, направляясь к калитке (то есть в сторону, противоположную той, какой пойдет несколько позже Аньес, сопровождаемая взглядом незадачливого одноклассника), секретарша повернула голову, улыбнулась и этаким неожиданным, плавным и легким движением выбросила в воздух руку. Картина незабываемая: посыпанная песком тропа в лучах солнца искрилась, как золотой поток, а по обеим сторонам калитки цвели два куста жасмина. Жест, устремленный ввысь, словно хотел указать этому золотому кусочку земли направление, каким ему вознестись, и белые кусты жасмина уже начали обращаться в крылья. Отца не было видно, но, судя по жесту женщины, он стоял в дверях и смотрел ей вслед.

Этот жест был столь неожиданным и прекрасным, что остался в памяти Аньес словно оттиск молнии: он звал ее в дали пространства и времени, рождая в шестнадцатилетней девушке неясное и беспредельное желание. И когда ей понадобилось сообщить своему пареньку что-то важное, но она не нашла для этого слов, этот жест ожил в ней и сказал за нее то, чего она сама не сумела выразить.

Я не знаю, как долго она пользовалась им (или, точнее сказать, как долго он пользовался ею), наверное, до того дня, когда заметила, что ее сестра, которая была восемью годами младше ее, выбрасывает в воздух руку, расставаясь со своей подружкой. Увидев свой жест в исполнении сестры, с раннего детства восторгавшейся ею и во всем подражавшей ей, Аньес почувствовала некую неловкость: взрослый жест был не к лицу одиннадцатилетней девочке. Но прежде всего ей пришло на ум, что этот жест дан в пользование всем и, стало быть, не принадлежит ей: когда она машет рукой, то, собственно, совершает кражу или подделку. С той поры она стала избегать этого жеста (совсем не просто отвыкнуть от жестов, которые привыкли к нам) и относилась с недоверием ко всем жестам. Она старалась ограничить их лишь самыми необходимыми (выражать кивком «да» или «нет», указывать на предмет, не видимый ее собеседником), то есть теми, что не претендуют на оригинальное проявление ее сущности. И так случилось, что очаровавший ее жест отцовской секретарши, уходившей по

золотой тропе (и столь очаровавшей меня, когда я увидел даму в купальнике, прощавшуюся с инструктором), совершенно уснул в ней.

Он проснулся только однажды. Было это еще до смерти матери, когда Аньес две недели провела в вилле с больным отцом. Прощаясь с ним в последний день, она понимала, что они уже долго не увидятся. Матери не было дома, и отец хотел проводить ее на улицу, к машине. Она не разрешила ему идти с ней дальше порога и пошла к калитке одна по золотому песку между клумб. У нее сжималось горло, ей невыразимо хотелось сказать отцу что-то прекрасное, чего нельзя выразить словами, и вдруг нежданно, она не знала даже, как это случилось, повернула голову и с улыбкой взмахнула рукой, легко, плавно, словно говорила ему, что перед ними еще долгая жизнь и что они еще много раз свидятся. Секундой позже она вспомнила сорокалетнюю даму, которая двадцать пять лет назад на том же месте таким же образом помахала рукой. Это встревожило и смутило ее. Словно внезапно в одно и то же мгновение встретились два отдаленных друг от друга времени, словно в одном жесте встретились две разные женщины. Ее пронзила мысль, что эти две женщины, возможно, были единственными, кого он любил.

9

В гостиной, где все, отужинав, расположились в креслах с рюмкой коньяку или недопитой чашечкой кофе, поднялся наконец первый смельчак и с улыбкой откланялся хозяйке дома. Остальные, решив принять это как команду, вместе с Полем и Аньес повскакивали с кресел и поспешили к своим машинам. Поль сидел за рулем, а Аньес предавалась власти неумолчного шума машин, мельканья огней, тщеты непрестанного треволнения столичной ночи, неведающей отдыха. Снова возникло у нее то странное, мощное чувство, которое охватывало ее все чаще и чаще: у нее нет ничего общего с этими существами о двух ногах, с головой на шее и ртом на лице. Когда-то она была захвачена их политикой, их наукой, их открытиями, считала себя малой частью их великой авантюры, пока однажды в ней не возникло чувство, что она не принадлежит к ним. Это чувство было странным, она противилась ему, зная, что оно абсурдно и аморально, но в конце концов решила, что не может приказывать своим чувствам: она не способна терзаться мыслью об их войнах или радоваться их торжествам, ибо проникнута сознанием, что ей до этого нет дела.

Значит ли это, что у нее холодное сердце? Нет, к сердцу это не имеет отношения. Кстати, никто не подает нищим столько милостыни, сколько она. Она не может пройти мимо, не замечая их, и они, словно чувствуя это, обращаются к ней, мгновенно и издали среди сотен прохожих распознавая в ней ту, что видит и слышит их. Да, все именно так, однако к этому я должен добавить вот что: и ее щедрость по отношению к нищим носила характер *отрицания*: она одаривала их не потому, что нищие также принадлежали к человечеству, а потому, что не принадлежали к нему, что они исторгнуты из него и, вероятно, столь же отстранены от человечества, как и она.

Отстраненность от человечества — вот ее позиция. И единственное, что могло бы вырвать ее из этого отстранения: конкретная любовь к конкретному человеку. Если бы она кого-нибудь действительно любила, судьба остальных людей не была бы ей безразлична, ибо ее любимый зависел бы от этой судьбы, был бы ее частью, и тогда у нее не возникло бы чувства, что то, чем люди терзаются, их войны и их каникулы, вовсе не ее дело.

Своей последней мысли она испугалась. Неужто правда, что она никого из людей не любит? А как же Поль?

Она вспомнила, как за несколько часов до того, как они поехали ужинать, он подошел к ней и обнял ее. Да, что-то с ней происходит: в последнее время ее преследует мысль, что за ее любовью к Полю ничего не стоит, кроме единственного желания: единственного желания любить

его; единственного желания быть с ним в счастливом браке. Если бы это желание на миг ослабело, любовь улетела бы точно птица, которой открыли клетку.

Час ночи, Аньес и Поль раздеваются. Доведись каждому описать, как раздевается другой, как он двигается при этом, оба пришли бы в замешательство. Они уже давно не смотрят друг на друга. Аппарат памяти выключен и не регистрирует ничего из тех совместных вечерних минут, что предшествуют их укладыванию в супружескую постель.

Супружеская постель: алтарь супружества; и кто говорит «алтарь», тем самым говорит «жертва». Здесь один приносит себя в жертву другому: оба засыпают с трудом, и дыхание одного будит другого; а посему они жмутся к краю кровати, оставляя посреди нее широкое свободное пространство; каждый делает вид, что спит, ибо полагает, что тем самым облегчит отход ко сну другому, который сможет ворочаться с боку на бок, не опасаясь нарушить покой партнера. К сожалению, партнер не воспользуется этим, ибо и он (из тех же соображений) будет притворяться спящим и побоится шевельнуться.

Быть не в силах уснуть и не сметь шевельнуться: супружеская постель.

Аньес лежит, вытянувшись на спине, и в голове ее проносятся картины; в них снова присутствует этот странный ласковый человек, который все знает о них, но при этом не имеет понятия, что такое Эйфелева башня. Она отдала бы все, чтобы поговорить с ним с глазу на глаз, но он умышленно выбрал время, когда они дома оба. Аньес тщетно обдумывает, какой бы хитростью услать Поля из квартиры. Все трое сидят в креслах вокруг низкого столика за тремя чашечками кофе, и Поль старается развлечь гостя. Аньес лишь ждет, когда гость заговорит о том, зачем он пришел. Она-то ведь это знает. Но только она знает, Поль — нет. Наконец гость прерывает разглагольствования Поля и приступает к делу: «Вы, полагаю, представляете себе, откуда я прихожу».

«Да»,— говорит Аньес. Она знает, что гость приходит с иной, очень далекой планеты, занимающей во вселенной важное место. И она тотчас добавляет с робкой улыбкой: «Там лучше?»

Гость лишь пожимает плечами: «Аньес, вы же знаете, где вы живете».

Аньес говорит: «Возможно, смерти положено быть. Но разве нельзя было придумать как-нибудь по-другому? Неужто необходимо, чтобы после человека оставалось тело, которое надо зарыть в землю или бросить в огонь? Ведь все это чудовищно!»

«Разумеется, Земля — это чудовищно!» — говорит гость.

«И еще кое-что,— говорит Аньес.— Вопрос покажется вам глупым. Те, что живут там, у вас, имеют лицо?»

«Нет, не имеют. Лица существуют только здесь, у вас».

«И чем же тогда те, что живут там, отличаются друг от друга?»

«Там все являются своим собственным творением. Я бы так сказал: каждый сам себя придумывает. Но об этом трудно говорить. Вам этого не понять. Но когда-нибудь вы это поймете. Я, собственно, пришел для того, чтобы сказать вам, что в будущей жизни вы уже не вернетесь на Землю».

Аньес знает, конечно, наперед, что скажет им гость, и ничто не удивляет ее. Зато Поль поражен. Он смотрит на гостя, смотрит на Аньес, и она не может не заметить: «А Поль?»

«И Поль тут не останется,— отвечает гость.— Я пришел сообщить вам это. Мы всегда сообщаем об этом людям, которых мы выбрали. Я хочу лишь спросить вас: в будущей жизни вы хотите остаться вместе или предпочитаете уже не встретиться?»

Аньес ждала этого вопроса. По этой причине она и хотела остаться с гостем одна. Она понимала, что в присутствии Поля она не способна сказать: «Я больше не хочу быть с ним». Она не может сказать это при нем, как и он не может сказать это при ней, хотя вполне вероятно, что и он предпочел бы попробовать в будущем жить иначе, а стало быть, без Аньес. Однако сказать вслух друг перед другом: «Мы уже не хотим в будущей жизни оставаться вместе, мы не хотим больше встретиться», это все равно

что сказать: «Никакой любви между нами не существовало и не существует». А как раз это невозможно выговорить вслух, ибо вся их совместная жизнь (уже более двадцати лет совместной жизни) основана на иллюзии любви, иллюзии, которую оба заботливо пестуют и оберегают. И так всегда, когда она представляет себе эту сцену и дело доходит до вопроса гостя, она знает, что смалодушничает и скажет против своего желания, против своей мечты: «Да. Разумеется. Я хочу, чтобы и в будущей жизни мы были вместе».

Но сегодня впервые она уверена, что и в присутствии Поля найдет в себе смелость выговорить то, чего ей по-настоящему и до глубины души хочется; она уверена, что найдет в себе эту смелость даже ценой того, что между ними все рухнет.

Она слышала рядом шумное дыхание. Поль уже действительно спал. Она будто снова вставила в проектор ту же самую катушку пленки, отмотала еще раз перед глазами всю сцену: она разговаривает с гостем, Поль на нее изумленно смотрит, и гость говорит: «В будущей жизни вы хотите остаться вместе или предпочитаете больше не встретиться?»

(Удивительно: хотя он располагает о них всей информацией, земная психология для него непостижима, понятие любви неведомо, так что он не осознает, в какое положение ставит их столь откровенным, практичным и доброжелательным вопросом.)

Аньес, собрав всю свою внутреннюю силу, отвечает твердым голосом: «Мы предпочитаем больше не встретиться».

Этими словами она захлопывает дверь за иллюзией любви.

Часть вторая

БЕССМЕРТИЕ

1

13 сентября 1811. Вот уже третья неделя, как молодая новобрачная Беттина, урожденная Брентано, поселилась со своим мужем, поэтом Ахимом фон Арнимом, у супругов Гёте в Веймаре. Беттине двадцать шесть лет, Арниму тридцать, жене Гёте Христиане сорок девять; Гёте шестьдесят два года, и у него нет ни одного зуба. Арним любит свою молодую жену, Христиана любит своего старого мужа, а Беттина и после свадьбы не прекращает флиртовать с Гёте. В тот день Гёте до полудня остается дома, а Христиана сопровождает молодую супружескую чету на выставку (устраивает ее друг семьи, надворный советник Майер), где представлены картины, о которых с похвалой отозвался Гёте. Госпожа Христиана в картинах толку не знает, но помнит, что говорил о них Гёте, так что теперь с легким сердцем может выдавать его суждения за свои. Арним слышит громкий голос Христианы и видит очки на носу Беттины. Очки то и дело подпрыгивают, как только Беттина (на кроличий манер) морщит нос. И Арним отлично знает: Беттина раздражена до бешенства. Он, словно почуяв в воздухе бурю, неприметно удаляется в соседний зал.

Стоило ему уйти, как Беттина прерывает Христиану: нет, она нисколько с ней не согласна! Ведь эти совершенно немыслимые картины.

Не менее раздражена и Христиана, причем по двум причинам: с одной стороны, эта молодая патрицианка, хотя замужем и беременна, не стесняется кокетничать с ее мужем, с другой стороны — оспаривает его суждения. Чего она добивается? Быть первой среди тех, кто состязается в преданности Гёте, и одновременно — первой среди тех, кто восстает против него? Христиана возмущена каждой из этих причин в отдельности, а сверх того, и тем, что одна логически исключает другую. Поэтому громогласно заявляет, что столь признанные картины нельзя считать немыслимыми.

На что Беттина отвечает так: не только можно считать их немыслимыми, но следует сказать, что эти картины просто смешны! да, они смешны, и в поддержку своего утверждения она приводит аргумент за аргументом.

Христиана слушает и обнаруживает, что совсем не понимает того, о чем говорит ей эта молодая женщина. Чем сильнее кипятится Беттина, тем больше употребляет слова, заимствованные у своих сверстников, прошедших университетские аудитории, и Христиана знает, что Беттина употребляет их именно потому, что она, Христиана, не понимает их. Она смотрит на ее нос, на котором подпрыгивают очки, и ей представляется, что эти заумные слова и эти очки неразделимы. В самом деле, примечательно, что у Беттины на носу очки! Все же знают, что Гёте ношение очков в обществе почитает безвкусицей и эксцентричностью! И если Беттина, невзирая на это, носит в Веймаре очки, то лишь потому, что хочет нагло и вызывающе подчеркнуть, что она принадлежит к молодому поколению, именно к тому, которому присущ романтизм и очки. А мы знаем, что хочет сказать человек, когда он гордо и демонстративно причисляет себя к молодому поколению: он хочет сказать, что будет жить в то время, когда иные (в Беттининном случае — Христиана и Гёте) будут уже давно и смешно лежать в могиле.

Беттина говорит, распаляясь все больше, и вдруг рука Христианы взлетает к ее лицу. Но в последний миг она осознает, что неловко давать пощечину тому, кто у нее гостит. Она замирает, и ее рука лишь соскальзывает по Беттининому лбу. Очки падают наземь и разбиваются. Окружающие оборачиваются, застывают в растерянности; из соседнего зала прибегает бедняга Арним и, не придумав ничего умнее, приседает на корточки и начинает поднимать осколки, словно собираясь их склеить.

В течение нескольких часов все напряженно ожидают вердикта Гёте. Чью сторону он примет, узнав обо всем?

Гёте принимает сторону Христианы и раз и навсегда запрещает супружеской чете Арним переступать порог своего дома.

Когда разбивается рюмка, это на счастье. Когда разбивается зеркало, семь лет жди несчастья. А когда разбиваются очки? Это война. Во всех веймарских салонах Беттина объявляет, что эта «толстая колбаса взбесилась и искусала ее». Изречение переходит из уст в уста, и весь Веймар хватается за животики. Это бессмертное изречение, этот бессмертный смех слышны и поныне.

2

Бессмертие. Гёте не боялся этого слова. В своей книге «Из моей жизни», означенной известным подзаголовком «Поэзия и правда» («Dichtung und Wahrheit»), он пишет о занавесе, на который жадно смотрел в новом лейпцигском театре, когда ему было девятнадцать лет. На занавесе вдали был изображен (привожу слова Гёте) «der Tempel des Ruhmes», Храм Славы, а перед ним — великие драматурги всех времен. В свободном пространстве между ними, вовсе их не замечая, шел «прямо к ступеням храма человек в легкой куртке; он был виден со спины и ничем особенным не выделялся. Человек этот был, несомненно, Шекспир: без предшественников и преемников, нимало не заботясь об образцах, своим путем двигался он навстречу бессмертию».

Бессмертие, о котором говорит Гёте, конечно, не имеет ничего общего с религиозным представлением о бессмертии души. Речь об ином, совершенно земном бессмертии тех, кто остается в памяти потомков. Любой человек может достичь большего или меньшего, более короткого или долгого бессмертия и уже смолоду лелеет мысль о нем. Рассказывали, что у старосты одной моравской деревни, куда я мальчиком частенько захаживал, стоял дома открытый гроб, и он в те счастливые минуты, когда бывал чрезвычайно доволен собой, укладывался в него и воображал свои похоро-

ны. Ничего более прекрасного, чем эти вымечтанные минуты в гробу, он не знал: он пребывал в своем бессмертии.

Перед лицом бессмертия люди, конечно, не равны. Нужно различать так называемое *малое бессмертие,* память о человеке в мыслях тех, кто знал его (таково было бессмертие, о котором мечтал староста моравской деревни), и *великое бессмертие*, означающее память о человеке в мыслях тех, с кем он лично не был знаком. Есть жизненные пути, которые ставят человека лицом к лицу с таким великим бессмертием, пусть ненадежным, даже неправдоподобным, но тем не менее возможным: это жизненные пути художников и государственных деятелей.

Более всех европейских политиков нашего времени мысль о бессмертии занимала, пожалуй, Франсуа Миттерана: помню незабываемую церемонию, которая последовала за его избранием президентом в 1981 году. Площадь Пантеона была запружена восторженной толпой, и он удалялся от нее: он один восходил по широким ступеням (точно так же, как шел Шекспир к Храму Славы на занавесе, о котором писал Гёте), и в руке у него были три розы. Затем он скрылся из глаз и оказался уже один-одинешенек среди надгробий шестидесяти четырех великих усопших, сопровождаемый в своем задумчивом одиночестве лишь взором телекамеры, съемочной группы и нескольких миллионов французов, вперивших взгляд в телевизоры, из которых рвалась бетховенская Девятая. Одну за другой он возложил эти розы на могилы трех мертвых, коих выбрал среди всех остальных. Он был подобен землемеру, втыкающему три розы, словно три колышка, в бесконечную стройплощадку вечности, дабы обозначить треугольник, в центре которого должен быть воздвигнут его дворец.

Валери Жискар д'Эстен, предшествующий президент, в 1974 году пригласил в Елисейский дворец на свой первый завтрак мусорщиков. То был жест сентиментального буржуа, мечтавшего о любви простолюдинов и желавшего вселить в них веру, что он один из них. Миттеран не был столь наивным, чтобы желать походить на мусорщиков (подобная мечта не сбывается ни у одного президента), он хотел походить на мертвых, что было гораздо мудрее, ибо смерть и бессмертие — точно неразлучная пара влюбленных и тот, чей лик сливается у нас с ликами мертвых, бессмертен уже при жизни.

Американский президент Джимми Картер всегда был мне симпатичен, но я проникся к нему едва ли не любовью, увидев его на телеэкране в спортивном костюме, бегущим с группой своих сотрудников, тренеров и телохранителей; внезапно у президента на лбу выступили капли пота, лицо его искривилось в судороге, попутчики, наклоняясь к нему, стали подхватывать его под руки и поддерживать: у него случился небольшой сердечный приступ. Бег трусцой должен был стать для президента случаем явить народу свою вечную молодость. Ради этого были приглашены операторы, не по своей вине показавшие нам вместо пышущего здоровьем атлета стареющего человека в незадачливый для него час.

Человек мечтает быть бессмертным, и однажды камера покажет нам рот, сведенный печальной гримасой, как то единственное, что нам запомнится в нем, что останется у нас после него как парабола всей его жизни. Он вступит в бессмертие, которое мы называем *смешным*. Тихо Браге был великим астрономом, но сегодня нам известно о нем лишь то, что во время торжественного ужина при пражском императорском дворе он так стеснялся отлучиться в уборную, что у него лопнул мочевой пузырь и он отошел к смешным бессмертным мучеником стыда и мочи. Он отошел к ним так же, как и Христиана Гёте, на века превращенная во взбесившуюся кусачую колбасу. Нет романиста, который был бы мне дороже Роберта Музиля. Он умер однажды утром, когда поднимал гантели. Я и сам теперь, поднимая их, с тревогой слежу за биением сердца и страшусь смерти, поскольку умереть с гантелями в руках, как умер боготворимый мною писатель, было бы эпигонством столь невероятным, столь неистовым, столь фанатичным, что вмиг обеспечило бы мне смешное бессмертие.

3

Вообразим, что во времена императора Рудольфа уже существовали телекамеры (те, что обеспечили бессмертие Картеру), снимавшие пиршество при императорском дворе, во время которого Тихо Браге ерзал на стуле, бледнел, закидывал ногу на ногу и закатывал глаза. Если бы к тому же он знал, что на него смотрят несколько миллионов зрителей, муки его возросли бы во сто крат, и смех, отзывающийся в кулуарах его бессмертия, звучал бы еще громче. Народ наверняка бы потребовал, чтобы фильм о знаменитом астрономе, которому стыдно помочиться, крутили бы в канун каждого Нового года, когда люди хотят смеяться и по большей части не знают чему.

Этот образ рождает во мне вопрос: меняется ли характер бессмертия в эпоху камер? Не замедлю ответить: в сущности — нет; ибо фотографический объектив существовал уже задолго до того, как был изобретен; он существовал в форме своей собственной нематериализованной сущности. Хотя никакой объектив на людей и не был наставлен, они вели себя так, точно их фотографировали. Вокруг Гёте не сновало никакой толпы фотографов, но вокруг него сновали тени фотографов, брошенные на него из глубин будущего. Так было, например, во время его знаменитой аудиенции у Наполеона. Тогда, находясь на вершине славы, император французов собрал в Эрфурте всех европейских правителей, которым надлежало выразить согласие на раздел власти между ним и императором русских.

В этом смысле Наполеон был истым французом: мало было ему во славу свою погнать на смерть сотни тысяч людей, ему понадобилось еще и восхищение писателей. Как-то он осведомился у своего советника по культуре, кто считается самым признанным среди духовных авторитетов современной Германии, и узнал, что это прежде всего некий господин Гёте. Гёте! Наполеон стукнул себя по лбу. Автор «Страданий юного Вертера»! Во время Египетского похода он как-то обнаружил, что его офицеры увлеченно читают эту книгу. Поскольку и сам знал ее, он страшно разгневался. Выбранив офицеров за чтение такого сентиментального вздора, он раз и навсегда запретил им брать в руки роман. Любой роман! Пусть читают исторические сочинения, это куда полезнее! Однако на сей раз он порадовался, что знает, кто такой Гёте, и решил пригласить его. Сделал он это даже не без удовольствия, ибо советник доложил ему, что Гёте знаменит прежде всего как драматург. Наполеон гнушался романами, однако признавал театр, ибо он напоминал ему сражения. А поскольку он и сам был одним из величайших авторов сражений и сверх того — их непревзойденным режиссером, в глубине души он был уверен, что он одновременно и величайший трагический поэт всех времен, больший, чем Софокл, больший, чем Шекспир.

Советник по культуре был сведущим человеком, однако, случалось, кое в чем ошибался. Хотя Гёте и немало занимался театром, но слава его почти не была с ним связана.

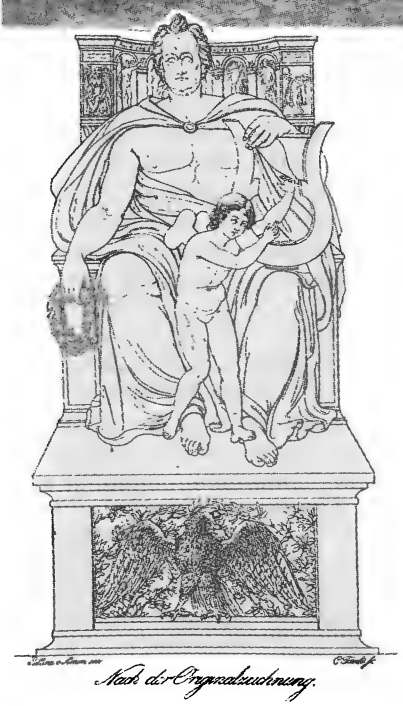
Наполеоновский советник, по всей вероятности, спутал Гёте с Шиллером. В конце концов, если учесть, что Шиллер был близок с Гёте, то не столь уж большой ошибкой было создать из двух друзей одного поэта; возможно даже, что советник действовал вполне осознанно, движимый похвальным дидактическим умыслом, когда сотворил для Наполеона синтез немецкого классицизма в лице Фридриха Вольфганга Шиллёте.

Получив приглашение, Гёте (не предполагая, что он Шиллёте) тотчас понял, что должен принять его. Оставался ровно год до его шестидесятилетия. Смерть приближается, а со смертью и бессмертие (ибо, как я сказал, смерть и бессмертие составляют неразлучную пару, прекраснее, чем Маркс и Энгельс, чем Ромео и Джульетта, чем американские комики Лорел и Гарди), и Гёте не мог пренебречь приглашением бессмертного. Несмотря на то что был тогда чрезвычайно поглощен работой над «Учением о цвете», почитая ее вершиной своего творчества, он оставил письменный стол и поехал в Эрфурт, где 2 октября 1808 года произошла незабываемая встреча бессмертного поэта с бессмертным полководцем.

Христиана Вульпиус. Рисунок Гёте.

В. Тишбейн. «Гёте в Кампанье».

Портрет Беттины фон Арним в юности.



Проект памятника Гёте, сделанный Беттиной фон Арним.

4

Окруженный беспокойными тенями фотографов, Гёте восходит по широкой лестнице. Сопровождает его адъютант Наполеона, он проводит его по следующей лестнице и следующими коридорами в большую гостиную, в глубине которой за круглым столом сидит Наполеон и завтракает. Вокруг снуют люди в униформе и обращаются к нему с различными донесениями, на которые он, жуя, отвечает. Лишь спустя несколько минут адъютант осмеливается указать ему на Гёте, недвижно стоящего поодаль. Наполеон окидывает его взглядом и всовывает правую руку под жилет, касаясь ладонью последнего левого ребра. (Когда-то он это делал, страдая болями в желудке, но позже этот жест пришелся ему по душе, и он автоматически прибегал к нему, замечая вокруг фотографов.) Он быстро проглатывает кусок (негоже быть сфотографированным, когда лицо искажено жеванием, в газетах же злонамеренно публикуют именно такие фотографии) и говорит громко, чтобы все слышали: «Voilà un homme!» Какой мужчина!

Эта короткая фраза как раз то, что теперь во Франции принято называть «une petite phrase». Политики произносят долгие речи, в которых без зазрения совести бубнят одно и то же, зная, что совершенно все равно, повторяются они или нет, ибо до широкой общественности так или иначе дойдут лишь те несколько слов, какие будут цитировать из их выступлений журналисты. Дабы облегчить им задачу и чуть направить их в нужное русло, политики вставляют в свои все более и более единообразные речи одну-две короткие фразы, которые до сей поры никогда не произносили,— это уже само по себе столь неожиданно и ошеломляюще, что «короткая фраза» вмиг становится заметной. Искусство политики ныне состоит не в управлении *polis* (они управляются самой логикой своего темного и неконтролируемого механизма), а в придумывании «petites phrases», по которым политик будет увиден, понят и поддержан на плебисците, равно как избран или не избран на предстоящих выборах. Гёте еще неведом термин «petite phrase», но, как известно, вещи присутствуют в своем существе еще до того, как бывают материализованы или названы. Гёте понимает, что как раз то, что сказал Наполеон, и есть выдающаяся «petite phrase», которая им обоим придется весьма кстати. Он доволен и на шаг приближается к столу полководца.

Вы можете толковать что угодно о бессмертии поэтов, полководцы бессмертны в еще большей степени, так что это Наполеон, кто с полным правом задает вопросы Гёте, а не наоборот. «Сколько вам лет?» — спрашивает он его. «Шестьдесят»,— отвечает Гёте. «Для этого возраста вы хорошо выглядите»,— признает Наполеон (ему на двадцать лет меньше), и это доставляет Гёте радость. Когда ему было пятьдесят, он был ужасно толстым, с двойным подбородком, но это его не тревожило. Однако по мере того как прибывали годы, ему все чаще приходила мысль о смерти, и он испугался, что может войти в бессмертие с отвратительным брюхом. А посему решил похудеть и сделался вскоре стройным мужчиной, который хоть уже и не был красив, но мог, во всяком случае, вызывать воспоминания о своей былой красоте.

«Вы женаты?» — спрашивает Наполеон, полный искреннего интереса. «Да»,— отвечает Гёте, слегка при этом кланяясь. «И дети есть?» — «Один сын». Тут к Наполеону наклоняется какой-то генерал и сообщает ему важную новость. Наполеон задумывается. Он вынимает руку из-под жилета, втыкает вилку в кусок мяса, подносит ее ко рту (эта сцена уже не отснята) и, жуя, отвечает. Лишь минутой позже он вспоминает о Гёте. Полный искреннего интереса, он задает вопрос: «Вы женаты?» — «Да»,— отвечает Гёте, слегка при этом кланяясь. «И дети есть»? — «Один сын»,— отвечает Гёте. «А что Карл-Август?» — внезапно выпаливает Наполеон имя правителя Гёте, герцога Веймарского, и по его тону ясно, что он недолюбливает этого человека.

Гёте не может дурно отзываться о своем государе, однако не может

и возражать бессмертному, и потому лишь говорит с дипломатической уклончивостью, что Карл-Август много сделал для науки и искусства. Упоминание о науках и искусствах становится для бессмертного поводом перестать жевать, встать из-за стола, сунуть руку под жилет, на шаг-другой приблизиться к поэту и завести с ним разговор о театре. В эту минуту поднимает шум невидимая толпа фотографов, начинают щелкать аппараты, и полководец, который отвел поэта чуть в сторону для доверительного разговора, вынужден повысить голос, дабы все присутствующие его слышали. Он предлагает Гёте написать пьесу об Эрфуртской встрече, которая наконец-то обеспечит человечеству мир и счастье. «Театр,— говорит он затем чересчур громко,— должен был бы стать школой народа! (Это вторая красивая «petite phrase», коя была бы достойна появиться на следующий день в виде огромного заголовка над пространными газетными статьями.) И было бы превосходно,— добавляет он более тихим голосом,— если бы вы посвятили эту пьесу императору Александру!» (Ибо о нем шла речь на Эрфуртской встрече! Наполеону необходимо было привлечь его на свою сторону!) Засим он одаривает Шиллёте и небольшой лекцией по литературе; во время ее адъютанты прерывают его рапортами, и он теряет нить мыслей. Чтобы найти ее, он еще дважды, без связи и убежденности, повторяет, что «театр — школа народа», а затем (да! наконец! нить найдена!) упоминает о «Смерти Цезаря» Вольтера. Вот, по мнению Наполеона, пример того, как поэт-драматург упустил возможность стать наставником народа. В пьесе он должен был бы явить образ великого полководца, который трудился на благо народа, и лишь краткость времени, отмеренного ему жизнью, помешала ему осуществить свои замыслы. Последние слова прозвучали меланхолично, и полководец посмотрел прямо в глаза поэту: «Вот великая тема для вас!»

Но тут его снова прервали. В помещение входят высшие офицеры. Наполеон вытаскивает руку из-под жилета, садится к столу, тычет вилкой в мясо и, жуя, выслушивает донесения. Тени фотографов исчезают из гостиной. Гёте оглядывается. Осматривает картины на стенах. Затем подходит к адъютанту, который привел его сюда, и спрашивает, можно ли считать аудиенцию оконченной. Адъютант утвердительно кивает. Вилка Наполеона подносит ко рту кусок мяса, а Гёте удаляется.

5

Беттина была дочерью Максимилианы Ла Рош, женщины, в которую был влюблен двадцатитрехлетний Гёте. Если не считать нескольких целомудренных поцелуев, то была любовь бестелесная, чисто сентиментальная и не оставившая никаких следов уже потому, что мать Максимилианы вовремя выдала свою дочь замуж за богатого итальянского купца Брентано, который, заметив, что молодой поэт осмеливается и далее флиртовать с его женой, выгнал его из своего дома и запретил ему когда-либо в нем появляться. Максимилиана впоследствии родила двенадцать детей (этот инфернальный итальянский самец за свою жизнь сделал их двадцать!), в том числе дёвочку, которой дала имя Элизабет; то была Беттина.

Гёте привлекал Беттину с ранней юности. Во-первых, потому, что на глазах всей Германии он шагал к Храму Славы, а во-вторых — потому что она узнала о любви, которую он питал к ее матери. Беттина стала завороженно погружаться в эту давнюю любовь, и тем завороженнее, чем дальше эта любовь отступала в прошлое (Боже мой, это происходило за тринадцать лет до ее рождения!), и мало-помалу в ней росло ощущение, что она обладает каким-то тайным правом на великого поэта, ибо в метафорическом смысле слова (а кто иной мог бы относиться серьезно к метафорам, кроме поэта) считала себя его дочерью.

Общеизвестно, что мужчины обладают неблаговидной склонностью увиливать от своих отцовских обязанностей, не платить алиментов и не признавать своих детей. Они отказываются понять, что ребенок — сама

сущность любви. Да, сущность каждой любви — ребенок, и вовсе не имеет значения, был ли он зачат и родился ли на свет. В алгебре любви ребенок — знак магической суммы двух существ. Если мужчина любит женщину, то, и не дотрагиваясь до нее, он должен считаться с тем, что от любви может возникнуть и появиться на свет плод даже по прошествии тринадцати лет с момента последней встречи влюбленных. Нечто подобное думала Беттина, прежде чем наконец решилась приехать в Веймар и явиться к Гёте. Произошло это весной 1807 года. Ей было двадцать два года (почти как Гёте, когда он ухаживал за ее матерью), но она по-прежнему чувствовала себя ребенком. Это чувство тайно оберегало ее, словно детство было ее щитом.

Носить перед собою щит детства — то была ее хитрость на протяжении всей жизни. Хитрость, но и естество, поскольку еще ребенком она привыкла играть в ребенка. Она всегда была немножко влюблена в своего старшего брата поэта Клеменса Брентано и с превеликим удовольствием усаживалась к нему на колени. Уже тогда (ей было четырнадцать) она умела насладиться той тройственной ситуацией, в какой она одновременно была ребенком, сестрой и взыскующей любви женщиной. Можно ли прогнать ребенка с колен? Даже Гёте не способен будет это сделать.

Она села к нему на колени уже в 1807 году, в день их первого свидания, если можно верить тому, как она сама его описала: сперва она сидела напротив Гёте на диване; он говорил вежливо-опечаленным голосом о герцогине Амалии, умершей несколько дней назад. Беттина сказала, что ничего не знает об этом. «Как так? — удивился Гёте.— Вас не занимает жизнь Веймара?» Беттина сказала: «Меня занимаете только вы». Гёте улыбнулся и сказал молодой женщине роковую фразу: «Вы прелестный ребенок». Как только она услыхала слово «ребенок», она перестала смущаться. Объявив, что ей неудобно сидеть, вскочила с дивана. «Сядьте так, чтобы вам было удобно»,— сказал Гёте, и Беттина, обвив его шею руками, уселась к нему на колени. Ей было там так чудесно сидеть, что, прижавшись к нему, она вскоре уснула.

Трудно сказать, действительно ли было так, или Беттина мистифицирует нас, но даже если и мистифицирует, то тем лучше — она открывает нам, какой ей хочется явить себя, и описывает методу своего подхода к мужчинам: на манер ребенка она была дерзостно откровенна (объявила, что смерть веймарской герцогини ей безразлична и что ей неудобно сидеть на диване, хотя на нем благоговейно сидели десятки других посетителей); на манер ребенка она бросилась к нему на шею и уселась на колени; и как венец всего: на манер ребенка она там заснула!

Принять позу ребенка — нет ничего более выгодного: ребенок может позволить себе что захочет, ибо он невинен и неопытен; ему необязательно придерживаться правил приличия, он ведь еще не вступил в мир, где властвует форма; он имеет право проявлять свои чувства без учета того, удобно это или нет. Люди, отказавшиеся видеть в Беттине ребенка, говорили о ней, что она сумасбродна (однажды, охваченная чувством восторга, она принялась танцевать, упала и расшибла лоб об угол стола), невоспитанна (в обществе вместо стула она садилась на пол), а главное, чудовищно неестественна. И напротив: те, что были готовы воспринимать ее как вечного ребенка, восхищались ее спонтанной непосредственностью.

Гёте был растроган этим ребенком. В память о своей собственной молодости он подарил Беттине прекрасный перстень. Этим же вечером он коротко занес в своей дневник: *Мамзель Брентано.*

6

Сколько же раз на протяжении жизни встретились эти прославленные любовники, Гёте и Беттина? Она пожаловала к нему уже осенью того же 1807 года и осталась в Веймаре на десять дней. Затем она увидела его лишь три года спустя: приехала на три дня на чешский курорт Теплице, где на тамошних благодатных водах, к ее вящему изумлению, как раз лечился

Гёте. А годом позже уже произошел тот роковой визит в Веймар: две недели спустя после Беттининого приезда Христиана сбросила на пол ее очки.

А сколько раз они оставались по-настоящему наедине, с глазу на глаз? Раза три-четыре, вряд ли более. Чем меньше они виделись, тем больше писали друг другу или, точнее, тем больше она писала ему. Она написала ему пятьдесят два длинных письма, в которых обращалась к нему на «ты» и говорила исключительно о любви. Но, кроме лавины слов, ничего другого, собственно, не было, и, естественно, мы можем задаться вопросом: почему же история их любви стала столь знаменитой?

Ответ таков: она стала знаменитой потому, что с самого начала речь шла не о любви, а кое о чем другом.

Гёте в скором времени это почувствовал. Впервые он встревожился, когда Беттина сообщила ему, что еще задолго до первого посещения Веймара она весьма сблизилась с его старой матерью, жившей, как и она, во Франкфурте. Беттина расспрашивала ее о сыне, и обласканная и польщенная матушка целыми днями делилась с ней множеством воспоминаний. Беттина полагала, что ее дружба с матерью Гёте откроет ей его дом и его сердце. Этот расчет был не вполне точным. Обожествляющая любовь матери казалась Гёте несколько комичной (он ни разу не приехал из Веймара навестить ее), и союз экстравагантной девицы с наивной матушкой представлялся ему опасным.

Могу себе вообразить, что он испытывал весьма смешанные чувства, когда Беттина рассказывала ему истории, услышанные ею от старой дамы. Сперва, разумеется, он был польщен интересом, проявленным к нему молодой девушкой. Ее рассказы пробуждали в нем множество дремлющих приятных ему воспоминаний. Но вскорости среди них он обнаружил и анекдотические ситуации, которые не могли произойти или в которых он выглядел столь смешным, что происходить им вовсе не полагалось. Кроме того, его детство и юность приобретали в устах Беттины определенную окраску и смысл, которые отнюдь не устраивали его. Не то чтобы Беттина хотела использовать воспоминания о его детстве во зло ему, а скорей потому, что человеку (любому человеку, не только Гёте) неприятно слушать рассказы о своей жизни в чужой, а не в своей собственной интерпретации. Таким образом, Гёте почувствовал себя в опасности: эта девушка, что вращается в среде молодых интеллектуалов романтического толка (Гёте не испытывал к ним ни малейшей симпатии), опасно честолюбива и считает себя (с апломбом, недалеким от бесстыдства) будущей писательницей. Впрочем, однажды она ему прямо сказала: она хотела бы написать книгу по воспоминаниям его матери. Книгу о нем, о Гёте! В те мгновения за проявлениями любви он углядел угрожающую агрессивность пера и насторожился.

Но именно потому, что относился к ней настороженно, он делал все, дабы не быть неприятным. Она была слишком опасна, чтобы он мог позволить себе превратить ее в своего врага: он предпочел держать ее под мягким, но постоянным контролем. Но вместе с тем он понимал, что даже с этой мягкостью он не должен перегибать палку, поскольку и самый незначительный жест, который она могла бы истолковать как проявление страсти нежной (а она была готова и чох его истолковать как признание в любви), прибавил бы ей смелости.

Однажды она написала ему: «Не сжигай моих писем, не рви их; это могло бы навредить тебе, ибо любовь, которую в них выражаю, связана с тобою незыблемо, подлинно и животворно. Но никому их не показывай! Храни их как тайную красоту». Сперва он снисходительно улыбнулся тому, что Беттина столь убеждена в красоте своих писем, но затем его привлекла фраза «Но никому их не показывай!». Зачем она говорит ему это? Разве у него было хоть малейшее желание кому-то показать их? Императивом «*Не показывай!*» Беттина выдала свое тайное желание *показать*. У него не оставалось сомнений, что письма, которые он ей время от времени пишет, будут иметь и других читателей, и он знал, что пребывает в положении

обвиняемого, которого судья оповестил: все, что отныне вы скажете, может быть истолковано против вас.

И посему между приветливостью и сухостью он постарался тщательно вымерить срединный путь: на ее экзальтированные письма он отзывался посланиями, которые одновременно были дружескими и сдержанными, и на ее «тыканье» долго отвечал обращением к ней на «вы». Если они оказывались где-то вместе, он был к ней по-отцовски ласков, приглашал ее к себе в дом, но всегда старался встречаться с ней при свидетелях.

Так о чем же, собственно, шла между ними речь?

В 1809 году Беттина пишет ему: «У меня твердое желание любить тебя вечность». Прочтите внимательно эту, казалось бы, банальную фразу. Слова «вечность» и «желание» гораздо важнее в ней, чем слово «любить».

Не стану дольше держать вас в напряжении. То, о чем шла между ними речь, была не любовь. То было бессмертие.

7

В 1810 году, в те три дня, когда они случайно оба оказались в Теплице, она призналась ему, что в скором времени выйдет замуж за поэта Ахима фон Арнима. Вероятно, она поведала ему об этом в некоем смятении, так как опасалась, не сочтет ли Гёте ее брак изменой любви, в которой столь страстно объяснялась ему. Она недостаточно знала мужчин, чтобы предугадать, какую тихую радость тем самым доставит ему.

Тотчас после ее отъезда он пишет письмо в Веймар Христиане, и в нем — задорную фразу: «Mit Arnim ists wohlgewiss». С Арнимом, видимо, дело решенное. В том же письме он выражает радость, что Беттина на сей раз «и вправду была красивей и милее, чем когда-либо», и мы понимаем, почему она такой представлялась ему: он был уверен, что существование мужа отныне будет ограждать его от ее экстравагантностей, которые до сих пор мешали ему оценить ее прелести непредвзято и в добром расположении духа.

Чтобы постичь ситуацию, мы не должны забывать об одной важной вещи: с ранней молодости Гёте был обольстителем, а следовательно, к тому времени, когда он познакомился с Беттиной, он был им уже сорок лет подряд; за это время в нем выработался механизм реакций и жестов обольщения, который приходил в движение при самом малом импульсе. До сей поры в присутствии Беттины он вынужден был с превеликим усилием удерживать его в бездействии. Но, поняв, что «с Арнимом, видимо, дело решенное», он с облегчением подумал, что в дальнейшем его осторожность будет излишней.

Вечером она пришла в его комнату и снова разыгрывала из себя ребенка. Она говорила что-то прелестно недозволительное и, в то время как он оставался в своем кресле, плюхнулась против него на пол. Пребывая в добром расположении духа («с Арнимом, видимо, дело решенное»), он наклонился к ней и погладил ее по лицу, как мы гладим ребенка. В этот момент ребенок прекратил свой лепет и возвел к нему глаза, полные женской страсти и требовательности. Он взял ее за руки и поднял с пола. Запомним эту сцену: он сидел, она стояла напротив него, а за окном заходило солнце. Она смотрела ему в глаза, он смотрел в глаза ей, механизм обольщения был пущен в ход, и он не противился этому. Голосом чуть более глубоким, чем обычно, не переставая смотреть ей в глаза, он велел ей обнажить грудь. Она ничего не сказала, ничего не сделала; покрылась румянцем. Он поднялся с кресла и сам расстегнул ей на груди платье. Она все время смотрела ему в глаза, а вечерняя заря окрашивала ее кожу вперемешку с румянцем, залившем ее от лица до самого живота. Он положил ей руку на грудь. «Скажи, еще никто не касался твоей груди?» — спросил он ее. «Нет,— ответила она.— И мне так странно, что ты касаешься меня»,— и она неотрывно смотрела ему в глаза. Не отнимая руки от ее

груди, он тоже смотрел ей в глаза и долго и жадно наблюдал на самом их дне стыд девушки, чьей груди еще никто не касался.

Примерно так сама Беттина описала эту сцену, которая, вероятнее всего, не имела никакого продолжения и сверкает посреди их истории, скорее риторической, нежели эротической, как единственная и великолепная жемчужина сексуального возбуждения.

8

После ее отъезда в них обоих надолго остался след этого чарующего мгновенья. В письме, последовавшем за их последней встречей, Гёте называл ее allerliebste, любимейшей. Однако это не помешало ему помнить о сути дела, и уже в следующем письме он сообщал ей, что начинает писать мемуары «Из моей жизни» и ему понадобится ее помощь: его матушки нет уже в живых, и никто другой не может воскресить в нем его юность. А Беттина провела рядом со старой дамой много времени: пусть напишет все, что она ей рассказывала, и пришлет ему, Гёте!

Разве он не знал, что Беттина хотела сама издать книгу воспоминаний о детстве Гёте? Что даже вела о том переговоры с издателем? Разумеется, знал. Держу пари, что он попросил ее об этой услуге не потому, что нуждался в ней, а лишь для того, чтобы она сама не смогла предать гласности что-либо, связанное с ним. Расслабленная волшебством их последней встречи и опасением, что брак с Арнимом отдалит от нее Гёте, она согласилась. Ему удалось обезвредить ее, как обезвреживают бомбу замедленного действия.

А потом она приехала в Веймар в сентябре 1811-го; приехала со своим молодым мужем, беременная. Нет ничего более отрадного, чем встреча с женщиной, которой мы боялись и которая, обезоруженная, уже не нагоняет страху. Но и беременная, и замужняя, и лишенная возможности написать книгу о его юности, Беттина, однако, не чувствовала себя обезоруженной и не собиралась прекращать свою борьбу. Поймите правильно: не борьбу за любовь; борьбу за бессмертие.

Что о бессмертии думал Гёте, это можно вполне допустить, учитывая его положение. Но можно ли допустить, что о нем думала и безвестная девушка Беттина, причем в столь юном возрасте? Разумеется, да. О бессмертии думают с детства. Кроме того, Беттина принадлежала к поколению романтиков, что были зачарованы смертью уже с той минуты, как появились на свет. Новалис не прожил и тридцати лет, однако, невзирая на молодость, ничто никогда не вдохновляло его больше, чем смерть, волшебница смерть, смерть, пресуществленная в алкоголь поэзии. Все они жили в трансцендентальном мире, превосходя самих себя, протягивая руки в неоглядные дали, к самому концу своих жизней и даже за их пределы, в дали небытия. Но как уже было сказано, где смерть, там и бессмертие — спутник ее, и романтики обращались к нему на «ты» так же бесцеремонно, как Беттина говорила «ты» Гёте. Годы между 1807-м и 1811-м были самым прекрасным периодом ее жизни. В 1810 году в Вене она навестила, без уведомления, Бетховена. Она вдруг оказалась знакомой с двумя наибессмертнейшими немцами, не только с красивым поэтом, но и с уродливым композитором, и с обоими флиртовала. Это двойное бессмертие пьянило ее. Гёте был уже старым (в те годы считался стариком и шестидесятилетний) и великолепно созревшим для смерти; Бетховен, хотя ему едва перевалило за сорок, был, даже не подозревая того, на пять лет ближе к смерти, чем Гёте. Беттина стояла между ними, как нежный ангел меж двумя огромными черными надгробьями. Это было так прекрасно, что ей вовсе не мешал почти беззубый рот Гёте. Напротив, чем он был старше, тем был привлекательнее, ибо чем ближе был к смерти, тем ближе был к бессмертию. Лишь мертвый Гёте способен будет взять ее за руку и повести к Храму Славы. Чем ближе он был к смерти, тем меньше она готова была от него отказаться.

И потому в том роковом сентябре 1811 года, хотя она была замужем и беременна, она разыгрывала из себя ребенка еще старательнее, чем когда-либо прежде, громко говорила, усаживалась на пол, на стол, на край комода, на люстру, на деревья, ходила пританцовывая, пела, когда остальные вели серьезные разговоры, изрекала многозначительные фразы, когда остальным хотелось петь, и во что бы то ни стало стремилась остаться с Гёте наедине. Однако за все две недели это удалось ей только однажды. Судя по ее собственному рассказу, это происходило примерно так.

Был вечер, они сидели у окна в его комнате. Она стала говорить о душе, затем о звездах. Тут Гёте посмотрел кверху в окно и указал Беттине на большую звезду. Но Беттина была близорукой и ничего не увидела. Гёте подал ей телескоп: «Нам повезло: это Меркурий! Этой осенью его прекрасно видно». Но Беттине хотелось говорить о звездах влюбленных, а не о звездах астрономов, и потому, приложив телескоп к глазу, она притворилась, будто ничего не видит, и объявила, что этот телескоп слишком слаб для нее. Гёте терпеливо пошел за телескопом с более сильными стеклами. Он вновь заставил приложить его к глазу, и она вновь объявила, что ничего не видит. Это подвигло Гёте завести речь о Меркурии, о Марсе, о планетах, о Солнце, о Млечном Пути. Говорил он долго, а когда кончил, она извинилась и сама, по собственному желанию, пошла спать. Несколькими днями позже объявила на выставке, что все вывешенные картины немыслимы, и Христиана сбросила наземь ее очки.

9

День разбитых очков, день тринадцатого сентября, Беттина пережила как великое поражение. Сперва она реагировала на него воинственно, разгласив по всему Веймару, что ее укусила «бешеная колбаса», но вскорости поняла, что ее злоба приведет лишь к тому, что она никогда уже не увидит Гёте и тем самым ее великая любовь к бессмертному превратится в ничтожный эпизод, обреченный на забвение. И потому она принудила добряка Арнима написать Гёте письмо и попытаться попросить за нее извинения. Но письмо осталось без ответа. Супруги Арним покинули Веймар, а в январе 1812 года посетили его снова. Гёте не принял их. В 1816 году умерла Христиана, и вскоре Беттина послала Гёте длинное письмо, полное смирения. Гёте безмолвствовал. В 1821 году, то есть десять лет спустя после их последней встречи, она приехала в Веймар и явилась к Гёте, который в тот вечер принимал гостей и не мог не позволить ей войти в дом. Однако он не обмолвился с ней ни единым словом. В декабре того же года она написала ему еще раз. И не получила никакого ответа.

В 1823 году советники франкфуртского магистрата решили воздвигнуть памятник Гёте и заказали его некоему скульптору Рауху. Эскиз не понравился Беттине, и она вмиг поняла, что судьба дарует ей случай, какой нельзя упустить. Не умея рисовать, она, однако, в ту же ночь уже взялась за работу и начертила собственный проект скульптуры: Гёте сидел в позе античного героя, в руке держал лиру, между его колен стояла девушка, представляющая собой Психею; а волосы его походили на языки пламени. Рисунок она послала Гёте, и тут произошло нечто совершенно невообразимое: на глаза Гёте навернулась слеза! Итак, спустя тринадцать лет (случилось это в июле 1824-го, ему было семьдесят пять, а ей тридцать девять) он принял ее у себя и, несмотря на то что держал себя чопорно, дал ей понять, что все прощено и пора презрительного молчания позади.

Мне представляется, что на этой стадии оба протагониста пришли к холодно провидческому пониманию ситуации: оба знали, что для каждого из них важно, и каждый знал, что другой это знает. Своим рисунком Беттина впервые недвусмысленно обозначила то, что с самого начала содержалось в игре: бессмертие. Беттина этого слова не произнесла, разве что беззвучно коснулась его, как касаются струны, которая затем тихо и долго звенит. Гёте услышал. Поначалу он был лишь глупо польщен, но постепен-

но (когда уже утер слезу) стал постигать истинный (и менее лестный) смысл Беттининого послания: она дает ему знать, что прежняя игра продолжается; что она не отступила; что это она сошьет ему торжественный саван, в котором он предстанет перед потомством; что он ничем не будет препятствовать ей в том и менее всего — своим упрямым молчанием. Он снова вспомнил то, что давно знал: Беттина опасна, и потому лучше держать ее под ласковым присмотром.

Беттина знала, что Гёте знает. Это вытекает из их последующей встречи осенью того же года; она сама описывает ее в письме, посланном племяннице: вслед за приветствием, пишет Беттина, Гёте «сперва стал брюзжать, потом же обласкал меня словами, чтобы вновь снискать мою приязнь».

Можем ли мы не понять Гёте! С беспощадной очевидностью он почувствовал, как она действует ему на нервы, и вознегодовал на самого себя, что нарушил это восхитительное тринадцатилетнее молчание. Он стал с ней спорить, словно хотел одним махом выложить ей все, что у него накопилось против нее. Но тут же одернул себя: почему он откровенен? почему говорит ей, что думает? Прежде всего важна его решимость: нейтрализовать ее; усмирять ее; держать ее под присмотром.

По меньшей мере раз шесть в течение их разговора, рассказывает далее Беттина, Гёте под разными предлогами удалялся в соседнюю комнату, где украдкой пил вино, о чем она догадалась по его дыханию. Наконец она, смеясь, спросила его, почему он ходит пить украдкой, и он обиделся.

Много любопытнее, чем удалявшийся пить вино Гёте, представляется мне Беттина; она вела себя не так, как вели бы себя вы или я: забавляясь, мы бы следили за Гёте и при этом тактично и уважительно молчали. Сказать ему то, что иные не посмели бы и выговорить («Твое дыхание отдает алкоголем! почему ты пил? и почему пил украдкой?»), для нее было способом силой вырвать из него часть его сокровенной сути, оказаться с ним в самом тесном соприкосновении. В ее агрессивной бестактности, право на которую она всегда присваивала себе, пользуясь маской ребенка, Гёте вдруг обнаружил ту Беттину, какую еще тринадцать лет назад решил никогда больше не видеть. Молча поднявшись, он взял лампу; это было знаком того, что свидание окончено и что теперь он намерен проводить посетительницу по темному коридору к дверям.

Тогда, продолжает Беттина в своем письме, чтобы помешать ему выйти, она преклонила на пороге колени, лицом к комнате, и сказала: «Я хочу знать, в силах ли я удержать тебя и дух ли ты добра или дух зла, подобно крысе Фауста; я целую и благословляю порог, который каждодневно переступает величайший из умов и одновременно мой наилучший друг».

А что сделал Гёте? Я опять слово в слово цитирую Беттину. Он якобы сказал: «Чтобы выйти, я не наступлю ни на тебя, ни на твою любовь; твоя любовь мне слишком дорога, что же касается твоего духа, я проскользну мимо него (он и вправду осторожно обошел коленопреклоненную Беттину), потому что ты слишком хитра и лучше остаться с тобою в добром согласии!»

Фраза, которую Беттина вложила ему в уста, подытоживает, как мне кажется, все, что Гёте во время их встречи мысленно говорил ей: знаю, Беттина, что эскиз памятника был твоей гениальной хитростью. В своей прискорбной дряхлости я позволил себе растрогаться, увидев свои волосы, уподобленные пламени (ах, мои жалкие, поредевшие волосы!), но тут же следом уяснил себе: то, что ты хотела явить мне, был не эскиз, а пистолет, который ты держишь в руке, чтобы стрелять в дальние просторы моего бессмертия. Нет, я не сумел обезоружить тебя. Поэтому я не хочу никакой войны. Я хочу мира. Ничего, кроме мира. Я осторожно обойду тебя и не коснусь тебя, не обниму, не поцелую. Во-первых, мне этого не хочется, а во-вторых, знаю, что все, что ни сделаю, ты сумеешь превратить в патроны для своего пистолета.

10

Два года спустя Беттина вновь приехала в Веймар; она чуть ли не каждый день виделась с Гёте (тогда ему было семьдесят семь), а в конце своего пребывания, пытаясь попасть ко двору Карла-Августа, допустила одну из своих очаровательных дерзостей. И произошло нечто непредвиденное. Гёте взорвался. «Этот докучливый слепень (diese leidige Bremse),— пишет он великому герцогу,— который достался мне в наследство от моей матушки, вот уже много лет нестерпимо донимает меня. Нынче она вновь принялась за старую игру, которая так шла ей в дни юности; вновь щебечет о соловьях и трещит как сорока. Ежели Ваше Высочество изволят приказать, то я на правах дядюшки со всей строгостью воспрещу ей всякое дальнейшее посягательство на Ваше время. Иначе Ваше Высочество никогда не будут ограждены от ее настырности».

Шестью годами позже она еще раз появилась в Веймаре, но Гёте не принял ее. Сравнение Беттины с докучливым слепнем осталось его последним словом во всей их истории.

Странная вещь. С тех пор, что он получил эскиз памятника, он приказал себе сохранять с нею мир. Хотя уже одно ее присутствие вызывало у него аллергию, он тщился тогда сделать все (даже ценой того, что изо рта у него пахло алкоголем), чтобы провести с ней вечер до конца «в добром согласии». Так почему же он вдруг готов обратить все усилия в дым? Он столь заботился о том, чтобы не отойти в бессмертие в помятой рубашке,— так почему же вдруг он написал эту страшную фразу о докучливом слепне, в которой будут его укорять спустя сто, спустя триста лет, когда уже никто не будет читать ни «Фауста», ни «Страданий юного Вертера»?

Попробуем разобраться в циферблате жизни.

До определенного времени наша смерть представляется нам чем-то слишком далеким, чтобы погружаться в нее. Ее не видно, она невидима. Это первый, счастливый период жизни.

Но затем мы вдруг начинаем зреть свою смерть перед собой и уже не в силах избавиться от мысли о ней. Она с нами. А поскольку бессмертие держится смерти, как Гарди — Лорела, мы можем сказать, что с нами и наше бессмертие. С той минуты, как мы узнаем, что оно с нами, мы начинаем горячо радеть о нем. Мы заказываем для него смокинг, покупаем для него галстук из боязни, что платье и галстук для него выберут другие, причем выберут неудачно. Это пора, когда Гёте решает писать свои мемуары, свою прославленную «Поэзию и правду», когда приглашает к себе преданного Эккермана (странное совпадение дат: происходит это в том же 1823 году, когда Беттина посылает ему проект памятника) и понуждает его писать «Разговоры с Гёте», этот великолепный портрет, созданный под любезным контролем портретируемого.

За этим вторым периодом жизни, когда человек не в состоянии оторвать глаз от земли, приходит третий период, самый прекрасный и самый таинственный, о котором мало знают и мало говорят. Силы убывают, и человеком овладевает обезоруживающая усталость. Усталость: тихий мост, перекинутый с берега жизни на берег смерти. Смерть так близка, что вид ее уже сделался скучен. Она снова стала невидимой и невидной: невидной, как не видны предметы, слишком близко знакомые. Усталый человек смотрит из окна, видит кроны деревьев и про себя твердит их названия: каштан, тополь, клен. И эти названия прекрасны, как само бытие. Тополь высок и похож на атлета, что протянул руку к небу. Или похож на пламя, что выбилось и застыло. Тополь, ах тополь. Бессмертие — это смешная иллюзия, пустое слово, ветер, пойманный в сачок, если сравним его с красотой тополя, на который взирает из окна усталый человек. Бессмертие вообще уже не тревожит усталого старого человека.

А что делает усталый старый человек, взирающий на тополь, когда вдруг появляется женщина, которая жаждет садиться на стол, преклонять на пороге колени и возглашать софизмы? Во внезапном приливе жизненности, с невыразимой радостью, он называет ее докучливым слепнем.

Я думаю о той минуте, когда Гёте писал слова «докучливый слепень». Я думаю об удовольствии, которое он при этом испытывал, и представляю себе, что он вдруг тогда осознал: он никогда в жизни не поступал так, как ему хотелось. Он считал себя правителем своего бессмертия, и эта ответственность сковывала его, делала его чопорным. Он боялся эксцентричностей, хотя его сильно влекло к ним, а если, случалось, и допускал что-либо подобное, то силился задним числом упорядочить дело так, чтобы ничто не выпирало из той улыбчивой умеренности, какую он некогда отождествлял с красотой. Слова «докучливый слепень» не вязались ни с его творениями, ни с его жизнью, ни с его бессмертием. В этих словах была чистейшая свобода. Их мог написать только человек, оказавшийся уже в третьем периоде своей жизни, когда перестаешь управлять своим бессмертием и считать его делом серьезным. Не всякий доходит до этой крайней черты, но тот, кто доходит, знает, что только там — истинная свобода.

Эти мысли пролетели в сознании Гёте, но он тотчас забыл о них, так как был уже старым, усталым человеком со слабеющей памятью.

11

Вспомним: впервые она пришла к нему в обличье ребенка. По прошествии двадцати пяти лет, в марте 1832-го, узнав, что Гёте серьезно занемог, тотчас отослала к нему своего собственного ребенка: восемнадцатилетнего сына Зигмунда. Робкий юноша по настоянию матери оставался в Веймаре шесть дней, вовсе не зная, о чем идет речь. Но Гёте знал: она направила к нему своего посланца, который одним своим присутствием должен был дать понять ему, что смерть топчется за дверью и что с этой минуты его, Гёте, бессмертие Беттина берет в свои руки.

Затем смерть перешагнула порог; после недельной борьбы с ней, 22 марта Гёте умирает, а несколькими днями позже Беттина пишет исполнителю последней воли Гёте канцлеру фон Мюллеру: «Конечно, смерть Гёте произвела на меня глубокое, неизгладимое впечатление, но нисколько не впечатление скорби. Если я и не могу выразить словами подлинную правду того, что чувствую, то все же, пожалуй, более всего приближусь к ней, если скажу: впечатление славы».

Обратим особое внимание на это Беттинино уточнение: никоим образом не скорбь, а слава.

В скором времени она просит того же канцлера фон Мюллера прислать ей все письма, кои она когда-либо написала Гёте. Прочитав их, она испытала разочарование: вся ее история с Гёте явилась ей всего лишь наброском, наброском хоть и к великому творению, но все же наброском, и весьма несовершенным. Необходимо было приняться за работу. На протяжении трех лет она правила, переписывала, дописывала. Если она была недовольна собственными письмами, письма Гёте удовлетворяли ее еще меньше. Когда она теперь перечитала их, ее оскорбила их лаконичность, сдержанность, а подчас даже дерзость. Словно в самом деле приняв маску ребенка за ее истинное лицо, он подчас писал ей так, будто давал снисходительные наставления школьнице. Посему ей пришлось изменить их тональность: там, где он называл ее «дорогой друг», она заменила на «сердце мое», попреки его смягчила лестными приписками и добавила фразы, кои должны были свидетельствовать о ее власти вдохновительницы и Музы над очарованным поэтом.

Разумеется, еще радикальнее она переписывала собственные письма. Нет, тональности она не меняла, тональность была правильной. Но изменяла, к примеру, датировку их написания (дабы исчезли долгие паузы в их переписке, которые ставили бы под сомнение постоянство их страсти), изъяла много неуместных пассажей (к примеру, тот, в котором просила Гёте никому не показывать ее писем), другие пассажи добавила, драматизируя описанные ситуации, придала бóльшую глубину своим взглядам на политику, на искусство, особенно на музыку и на Бетховена.

Книгу она закончила в 1835 году и опубликовала ее под названием «Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde». «Переписка Гёте с ребенком». Никто не усомнился в истинности переписки вплоть до 1921 года, когда были найдены и изданы подлинные письма.

Ах, почему она вовремя не сожгла их?

Вообразите себя на ее месте: нелегко сжечь интимные бумаги, которые дороги вам,— это не иначе как признаться, что долго вы здесь уже не задержитесь, что завтра умрете; и оттого акт уничтожения откладываете со дня на день, пока однажды не становится поздно.

Человек помышляет о бессмертии и забывает помыслить о смерти.

12

Сегодня, с расстояния, какое предоставил нам конец нынешнего столетия, мы, пожалуй, можем осмелиться сказать: Гёте — фигура, расположенная точно посередине европейской истории. Гёте: великая середина. Но отнюдь не середина — пугливая точка, что осмотрительно избегает крайностей, нет, крепкая середина, что держит обе крайности в редкостном равновесии, какого затем Европа уже никогда не узнает. Гёте еще смолоду изучает алхимию, а позже становится одним из первых современных ученых. Гёте — величайший из всех немцев и одновременно антипатриот и европеец. Гёте — космополит и одновременно всю жизнь почти не покидает своей провинции, своего маленького Веймара. Гёте — человек природы, но и человек истории. В любви он настолько же либертин, насколько и романтик. И еще:

Вспомним Аньес в лифте, что трясся, будто у него была пляска Святого Вита. И хотя она разбиралась в кибернетике, однако никак не могла объяснить себе, что творится в техническом мозгу этой машины, которая была столь же чужда и непроницаема для нее, как и механизм всех предметов, с какими она каждодневно соприкасалась, от маленького компьютера, поставленного у телефона, до посудомойки.

Гёте, напротив, жил в ту короткую пору истории, когда технический прогресс уже приносил жизни определенные удобства, но когда образованный человек еще способен был осмыслить все устройства, какими пользовался. Гёте знал, из чего построен дом, в котором жил, знал, почему светит керосиновая лампа, знал устройство телескопа, в который с Беттиной наблюдал за Меркурием; хотя он сам не умел оперировать, но ассистировал при нескольких операциях, а когда бывал болен, мог разговаривать с доктором языком специалиста. Мир технических предметов был понятен ему и полностью открыт его взору. То было великое Гётево мгновение посреди европейской истории, мгновение, после которого останется рубец тоски на сердце человека, плененного дергающимся и танцующим лифтом.

Творчество Бетховена начинается там, где кончается великая Гётева середина. Оно размещается во времени, когда мир начинает постепенно терять свою прозрачность, мутнеет, становится все более непостижимым, мчится в неведомое, в то время как человек, преданный миром, бежит в самого себя, в свою тоску, в свои мечтанья, в свой бунт и дает оглушить себя голосом своей больной души до такой степени, что уже не слышит голосов, обращающихся к нему извне. Этот крик души звучал для Гёте невыносимым гамом. Гёте ненавидел шум. Это известно. Он не переносил даже собачьего лая в отдаленном саду. Говорят, он не любил музыки. Это ошибка. Чего он не любил, так это оркестра. Он любил Баха, поскольку тот еще понимал музыку как прозрачное созвучие самостоятельно ведомых голосов, каждый из которых можно различить. Но в бетховенских симфониях отдельные голоса инструментов растворялись в звуковой амальгаме крика и рыданий. Гёте не выносил рева оркестра в той же мере, в какой не выносил громких стонов души. Молодые Беттинины друзья замечали, с какой неприязнью смотрит на них божественный Гёте и как он затыкает

уши. Того они не могли ему простить и ополчались на него как на противника души, бунта и чувства.

Беттина была сестрой поэта Брентано, женой поэта Арнима и почитала Бетховена. Она принадлежала к поколению романтиков, но одновременно была и приятельницей Гёте. Такого положения не было ни у кого другого: это была королева, властвующая в двух королевствах.

Ее книга была великолепной данью почтения к Гёте. Все ее письма были не чем иным, как единой *песнью* любви к нему. Да, но поскольку все знали про очки, сброшенные с нее госпожой Гёте на пол, и о том, что Гёте тогда позорно предал любящее дитя в угоду «бешеной колбасе», эта книга одновременно (и куда более) являет собой *урок* любви, преподанный покойному поэту, который перед лицом великого чувства повел себя, как трусливый филистер, и пожертвовал страстью ради убогого семейного покоя. Книга Беттины была одновременно и данью почтения, и оплеухой.

13

В год смерти Гёте Беттина в письме своему другу князю Герману фон Пюклеру-Мускау поведала, что произошло летом двадцать лет назад. Узнала она это якобы от самого Бетховена. В 1812 году (десять месяцев спустя после черных дней разбитых очков) он приехал ненадолго в Теплице, где впервые тогда встретился с Гёте. Однажды они вместе отправились на прогулку. Они шли вдоль курортной аллеи, как вдруг впереди появилась французская императрица Мария-Луиза с семьей и придворными. Гёте, увидев их, перестал внимать словам Бетховена, отошел на обочину дороги и снял шляпу. Бетховен же надвинул свою шляпу еще ниже на лоб, нахмурился так, что его густые брови выросли еще на несколько сантиметров, и двинулся дальше, не замедляя шага. И посему это они, аристократы, вынуждены были остановиться, уступить дорогу и раскланяться. Только отойдя от них на некоторое расстояние, Бетховен повернулся, дабы подождать Гёте. И высказал ему все, что думает о его унизительном лакейском поведении. Он выбранил его как сопливого мальчишку.

Действительно ли произошла эта сцена? Выдумал ли ее Бетховен? От начала до конца? Или только прикрасил ее? Или прикрасила ее Беттина? Или сама от начала до конца ее выдумала? Этого уже никто никогда не узнает. Определенно все же одно: когда она писала письмо Пюклеру-Мускау, она поняла, что эпизод этот недооценен. Только он был способен раскрыть истинный смысл истории ее любви с Гёте. Но как придать ему огласку? «Нравится тебе этот эпизод, как я рассказываю его?» — спрашивает она в своем письме Германа фон Пюклера.— «Kannst Du sie brauchen?» Можешь ли ты им воспользоваться? — Князь не намеревался воспользоваться им, и потому Беттина увлеклась идеей опубликовать свою переписку с князем; однако затем ее осенило нечто получше: в 1839 году она опубликовала в журнале «Атенеум» письмо, в котором тот же эпизод ей рассказывает сам Бетховен. Оригинал этого письма, датированного 1839 годом, так никогда и не был найден. Осталась лишь копия, написанная рукой Беттины. Там имеются несколько деталей (к примеру, дата письма), свидетельствующих о том, что Бетховен этого письма никогда не писал или, по меньшей мере, не написал его в том виде, в каком Беттина переписала его. Но вне зависимости от того, сфальсифицировано письмо полностью или наполовину, анекдот этот очаровал всех и стал знаменитым. И вдруг все прояснилось: если Гёте и предпочел «колбасу» великой любви, то это было явно не случайно: в то время как Бетховен — бунтарь, идущий вперед, низко надвинув на лоб шляпу и заложив руки за спину, Гёте — прислужник, униженно кланяющийся на обочине аллеи.

14

Беттина сама занималась музыкой, даже написала несколько сочинений и, стало быть, обладала определенными данными, чтобы понять, что было в бетховенской музыке нового и прекрасного. И все же я задаю вопрос: захватывала ли ее бетховенская музыка сама по себе, своими нотами или, скорее, тем, что она *являла собой,* то есть своей туманной родственностью с мыслями и взглядами, которые разделяла Беттина со своими поколенческими друзьями? Существует ли вообще любовь к искусству и существовала ли когда-либо? Не обман ли это? Когда Ленин объявил, что более всего любит бетховенскую «Аппассионату», что, собственно, он любил? Что он слышал? Музыку? Или величественный грохот, который напоминал ему помпезные движения его души, взыскующей крови, братства, казней, справедливости и абсолюта? Испытывал ли он радость от звуков или от мечтаний, которые рождали в нем звуки и которые не имели ничего общего ни с искусством, ни с красотой? Вернемся к Беттине: привлекал ли ее Бетховен — музыкант или Бетховен — великий Анти-Гёте? Любила ли она его музыку тихой любовью, какая нас связывает с единственной чарующей метафорой или с сочетанием двух красок на картине? Или, скорее, той самой захватнической страстью, с какой мы объявляем себя сторонником политической партии? Но как бы то ни было (мы никогда не узнаем, как это было на самом деле), Беттина выпустила в мир образ Бетховена, шагающего вперед в шляпе, низко надвинутой на лоб, и этот образ шел затем уже сам по себе сквозь века.

В 1927 году (спустя сто лет после смерти Бетховена) известный немецкий журнал «Литерарише вельт» обратился к выдающимся современным композиторам с просьбой сказать, что для них значит Бетховен. Редакция не предполагала, какой это станет посмертной казнью для хмурого человека в надвинутой на лоб шляпе. Ауриц, член парижской «Шестерки», заявил от имени своей генерации: Бетховен безразличен им до такой степени, что даже нет смысла спорить о нем. Будет ли он однажды вновь открыт и вновь оценен, как сто лет назад Бах? Исключено. Смешно! Яначек также утверждал, что творчество Бетховена никогда его не вдохновляло. А Равель резюмировал это так: он не любит Бетховена, поскольку его слава основана отнюдь не на его музыке, которая явно несовершенна, а на литературной легенде, созданной вокруг его жизни.

Литературная легенда. В нашем случае она зиждется на двух шляпах: одна низко надвинута на лоб, и из-под нее торчат огромные брови; другая в руке человека, отвешивающего низкий поклон. Фокусники любят работать со шляпой. Они дают предметам исчезнуть в ней или выпускают из нее стаю голубей под потолок. Беттина выпустила из шляпы Гёте безобразных птиц его униженности и дала исчезнуть в шляпе Бетховена (а этого она определенно не хотела!) его музыке. Она уготовила Гёте то, что досталось Тихо Браге и Картеру: смешное бессмертие. Однако смешное бессмертие подстерегает всех, и для Равеля Бетховен в надвинутой на самые брови шляпе был смешнее, чем Гёте, отвешивающий низкий поклон.

Из этого вытекает: хотя бессмертие и возможно заранее моделировать, манипулировать им, подготавливать его, оно никогда не бывает таким, каким было запланировано. Шляпа Бетховена обрела бессмертие. Тут план удался. Но каков станет смысл бессмертной шляпы, заранее определить было не дано.

15

«Послушайте, Иоганн,— сказал Хемингуэй,— мне тоже нет покоя от вечных обвинений. Вместо того чтобы читать мои книги, теперь пишут обо мне. О том, что я не любил своих жен. Что я дал в морду одному критику. Что я врал. Что был неискренен. Что был гордым. Что был мачо. Что я объявил о своих двухстах тридцати ранениях, когда их у меня всего двести десять. Что я онанировал. Что сердил свою маму».

«Это бессмертие,— сказал Гёте.— Бессмертие — это вечный суд».

«Коли это вечный суд, так там должен быть достойный судья. А не ограниченная учительница с розгой в руке».

«Розга в руке ограниченной учительницы — это и есть вечный суд. Что другое вы представляли себе, Эрнест?»

«Да ничего не представлял. Уповал на то, что смогу по крайней мере жить спокойно».

«Вы делали все, чтобы быть бессмертным».

«Вздор. Я писал книги. Только и всего».

«Вот именно!» — засмеялся Гёте.

«Я вовсе не против того, чтобы книги мои были бессмертны. Я писал их так, чтобы никто не смог убрать из них ни единого слова. Чтобы они выстояли в любую непогоду. Но сам я, как человек, как Эрнест Хемингуэй, плевать хотел на бессмертие!»

«Я прекрасно вас понимаю, Эрнест. Но следовало вам быть осмотрительнее при жизни. Теперь уже поздно!»

«Осмотрительнее? Это намек на мое бахвальство? Да, когда я был молод, я ужасно любил похваляться, щеголять в обществе. Но поверьте, я не был таким монстром, чтобы при этом думать о бессмертии! Когда я однажды смекнул, что речь о нем, меня охватила паника. С тех пор я тысячу раз просил всех не совать нос в мою жизнь. Но чем больше я просил, тем было хуже. Чтобы исчезнуть из поля их зрения, я перебрался на Кубу. А получив Нобелевскую премию, отказался от поездки в Стокгольм. Говорю вам, плевать я хотел на бессмертие, и повторю еще раз: когда однажды я осознал, что оно держит меня в объятиях, я испытал бóльший ужас, чем при мысли о смерти. Человек может покончить с жизнью. Но не может покончить с бессмертием. Как только бессмертие погрузит вас на корабль, вам уже не сойти с него, и, даже если застрелитесь, вы останетесь на борту вместе со своим самоубийством, и это кошмар, Иоганн, поистине кошмар. Я лежал на палубе мертвый, и вокруг себя видел своих четырех жен, они сидели на корточках и все как одна писали обо мне все, что знали, а за ними был мой сын и тоже писал, и старая карга Гертруда Стайн была там и писала, и все мои друзья были там и громогласно рассказывали обо мне всякие пакости и сплетни, какие когда-либо слышали, и сотня журналистов толпилась за ними с микрофонами, а армада университетских профессоров по всей Америке все это классифицировала, исследовала, развивала, кропая сотни статей и книг».

16

Хемингуэй дрожмя дрожал, и Гёте схватил его за руку: «Успокойтесь, Эрнест! Успокойтесь, дружище! Я вас понимаю. То, что вы рассказываете, напоминает мне мой сон. То был последний мой сон, потом уже никакие сны мне не снились или были такими сумбурными, что я не мог отличить их от действительности. Вообразите себе маленький зал кукольного театра. Я за сценой, вожу кукол и сам читаю текст. Это представление Фауста. Моего Фауста. Кстати, вы знаете, что Фауст нигде так не хорош, как в кукольном театре? И посему я был столь счастлив, что рядом со мной не было никаких актеров и только я один читал стихи, которые в тот день звучали прекраснее чем когда-либо. Но тут я вдруг посмотрел в зал и увидел, что он пуст. Это смутило меня. Где же зрители? Неужто мой Фауст так скучен, что все разошлись по домам и я не стою даже того, чтобы они меня освистали? Я в растерянности оглянулся назад и остолбенел: я предполагал, что они в зале, а они оказались за кулисами и смотрели на меня большими любопытными глазами. Как только наши взгляды встретились, раздались аплодисменты. И мне стало ясно, что мой Фауст нимало не волнует их, и что спектакль, который они хотели видеть,— отнюдь не куклы, которых я водил по сцене, а я сам! Не Фауст, а Гёте! И тогда меня обуял ужас, очень похожий на тот, о котором только что говорили вы.

Я чувствовал, как они хотят, чтобы я что-то сказал, но я не мог. У меня сдавило горло. Я положил кукол на освещенную сцену, на которую уже никто не смотрел. И стараясь сохранить достойное спокойствие, молча направился к вешалке, где висела моя шляпа, надел ее и, не оглядываясь на всех этих любопытных, выбрался из театра и пошел домой. Я старался не глядеть ни направо, ни налево, поскольку знал, что они следуют за мной. Я отпер тяжелую дверь и быстро захлопнул ее за собой. Нашел керосиновую лампу, зажег. Взяв ее трясущейся рукой, прошел в свой кабинет, чтобы возле коллекции камней забыть про эту пренеприятную историю. Но не успел я поставить лампу на стол, как взгляд мой упал на окно. Там теснились их лица. Тогда я понял, что уже никогда не избавлюсь от них, уже никогда, никогда, никогда. Я сообразил, что лампа бросает свет на мое лицо — это было ясно по их большим глазам, которыми они пожирали меня. Я потушил ее, хотя знал, что этого делать не следовало: теперь они поняли, что я прячусь от них, что страшусь их, и оттого станут еще неистовее. Но этот страх был уже сильнее разума, и я, бросившись в спальню, сорвал с кровати одеяло, накинул его на голову и, отступив в угол комнаты, прижался к стене...»

17

Хемингуэй и Гёте удаляются по дорогам запредельного мира, и вы не преминете спросить меня, что это была за идея свести вместе именно этих двоих. Можно ли вообразить пару менее подходящую? Что между ними общего? А что должно быть? С кем, на ваш взгляд, хотел бы Гёте общаться на том свете? С Гердером? С Гёльдерлином? С Беттиной? С Эккерманом? Вспомните Аньес. Какой ужас вселяла в нее мысль, что и на том свете ей, возможно, снова придется слышать шум женских голосов, какие она слышит по субботам в сауне! После смерти она не жаждет быть ни с Полем, ни с Брижит. Так с какой стати Гёте возмечтал бы о Гердере? Скажу вам даже, пусть это чуть ли не кощунство, не мечтает он и о Шиллере. При жизни он никогда не признался бы в этом: печален итог жизни, прожитой без единого большого друга. Несомненно, Шиллер был самым дорогим среди всех. Но слово «самый дорогой» означает лишь то, что он был ему дороже всех других, которые, откровенно говоря, не так уж дороги были ему. То его современники, их он не выбирал. Даже Шиллера он не выбирал. Когда однажды осмыслил, что они всю жизнь будут его окружать, горло перехватило от тоски. Что поделаешь, пришлось с этим смириться! Так есть ли какой-нибудь повод желать общения с ними и на том свете?

Лишь в силу самой искренней любви к нему я вообразил в спутники ему человека, способного весьма заинтересовать его (вспомните-ка, если забыли, что Гёте при жизни был очарован Америкой!) и не напоминавшего ему романтиков с бледными лицами, что к концу его жизни заполонили всю Германию.

«Знаете, Иоганн,— сказал Хемингуэй,— для меня великая удача сопровождать вас. Люди дрожат от почтения к вам, так что все мои жены вместе со старухой Гертрудой Стайн и от меня за милю шарахаются.— Тут он начал смеяться: — И дело, конечно, не в том, что вы так нелепо вырядились!»

Чтобы слова Хемингуэя были понятны, я должен объяснить, что бессмертным на том свете во время их прогулок дозволено принимать тот облик из прежней жизни, какой им нравится. И Гёте предпочел интимный облик своих последних лет; таким, кроме самых близких, его никто не знал: он носил на лбу прозрачную зеленую пластинку, привязанную шнурком к голове, чтобы защитить глаза от света; на ногах шлепанцы; а вокруг шеи толстый шерстяной полосатый шарф, потому что боялся простуды.

Услышав, что он нелепо вырядился, Гёте счастливо рассмеялся, словно Хемингуэй отпустил ему большой комплимент. Затем он наклонился к нему

и тихо сказал: «Я так вырядился главным образом из-за Беттины. Где она ни бывает, только и говорит о своей великой любви ко мне. И я хочу, чтобы люди видели предмет ее страсти. Когда она издали замечает меня, то убегает прочь. И я знаю, она топает ногами от злости, оттого что я здесь прогуливаюсь в таком виде: беззубый, плешивый и с этой смехотворной штуковиной над глазами».

Часть третья

БОРЬБА

Сестры

Радиостанция, которую я слушаю, государственная, и посему на ней — никаких реклам, а новости прослоены самыми новейшими шлягерами. Соседняя станция — частная, и музыка заменена на ней рекламами, но до такой степени похожими на новейшие шлягеры, что я никогда не могу различить, какую из станций слушаю, и осознаю это тем менее, что вновь и вновь проваливаюсь в сон. В полусне до меня доходит, что с конца войны на дорогах погибло два миллиона человек, во Франции ежегодно гибнет примерно десять тысяч и триста тысяч получают увечья; целая армия безногих, безруких, безухих, безглазых. Депутат Бертран Бертран (имя это прекрасно, как колыбельная), возмущенный этим страшным итогом, предложил нечто из ряда вон выходящее, но тут меня одолел сон, и узнал я об этом лишь полчаса спустя, когда повторяли ту же новость: депутат Бертран Бертран, чье имя прекрасно, как колыбельная, выступил в парламенте с предложением запретить рекламу пива. В палате депутатов по сему случаю поднялась невероятная буча, против предложения выступили многие депутаты, поддержанные представителями радио и телевидения: запрет рекламы сильно ударил бы их по карману. Затем слышится голос самого Бертрана Бертрана: он говорит о борьбе со смертью, о борьбе за жизнь. Слово «борьба» в течение короткой речи повторялось раз пять, что мгновенно напомнило мне прежнюю родину, Прагу, знамена, плакаты, борьбу за счастье, борьбу за справедливость, борьбу за будущее, борьбу за мир; борьбу за мир до полного уничтожения всех всеми, добавлял мудрый чешский народ. Но вот я уже снова сплю (всякий раз, когда произносят имя Бертрана Бертрана, я впадаю в сладкое забытье), а проснувшись, слышу беседу о садоводстве, так что быстро нахожу соседнюю станцию. Там идет речь о депутате Бертране Бертране и о запрете рекламы пива. Исподволь начинаю постигать логические связи: люди гибнут в автомобилях, как на поле боя, но запретить автомобили невозможно: они гордость современного человека; определенный процент катастроф вызван тем, что водители под градусом, но и вино запретить невозможно: им от века славится Франция; определенный процент опьянения вызван пивом, однако его тоже запретить невозможно: подобный запрет противоречил бы всем международным договорам о свободной торговле; определенный процент потребителей пива подвигнут на это рекламой: так вот она, ахиллесова пята недруга, вот по чему решил ударить кулаком мужественный депутат! Да здравствует Бертран Бертран, говорю я себе, но, поскольку это имя действует на меня как колыбельная, я вмиг засыпаю снова, и будит меня уже обольстительный бархатный голос, да, я узнаю его, это Бернар, диктор, и, словно бы все сегодняшние события вертятся исключительно вокруг автокатастроф, он сообщает такую новость: неизвестная девушка этой ночью села на шоссе спиной к движению транспорта. Три машины, одна за другой, успев в последнюю секунду объехать ее, вдребезги разбились, свалившись в кювет; есть

погибшие и раненые. Самоубийца, осознав свою неудачу, исчезла с места катастрофы совершенно бесследно, и лишь сходные показания раненых свидетельствуют о ее существовании. Это известие потрясает меня, и я окончательно просыпаюсь. Мне ничего не остается, как встать, позавтракать и сесть к письменному столу. Но я еще долго не могу сосредоточиться, я вижу эту девушку, как она сидит на ночном шоссе, скорчившись и уткнувшись лбом в колени, я слышу крик, рвущийся из кювета. Силюсь отогнать это видение, чтобы продолжить роман, который, если вы еще помните, я начал с того, что, поджидая в бассейне профессора Авенариуса, заметил одну незнакомую даму, помахавшую на прощание инструктору. Этот жест мы вновь наблюдали, когда Аньес прощалась у дома с робким одноклассником. Она прибегала к этому жесту всякий раз, когда какой-нибудь мальчик провожал ее после свидания до садовой калитки. Ее сестрица Лора, спрятавшись за кустом, ждала возвращения Аньес: ей хотелось поглядеть, как сестра целуется, а потом одна идет к дверям виллы. Она ждала, когда Аньес обернется и выбросит в воздух руку. Движение это олицетворяло для нее заколдованный, смутный образ любви, о которой она ничего не ведала, но которая останется в ней навсегда связанной с обликом ее прелестной и нежной сестры.

Аньес, поймав Лору на том, что она копирует ее жест, прощаясь со своими подружками, была неприятно удивлена и, как мы знаем, с той поры прощалась со своими возлюбленными сдержанно, без лишних внешних проявлений. В этой краткой истории жеста мы можем разглядеть механизм, которому были подчинены отношения обеих сестер: младшая подражала старшей, протягивала к ней руки, но Аньес всегда в последний миг ускользала.

После окончания гимназии Аньес уехала в Париж, в университет. Лора вменяла ей в вину, что она покинула край, который они любили, хотя и сама после выпускных экзаменов отправилась учиться в Париж. Аньес посвятила себя математике. После окончания университета все предрекали ей яркую научную карьеру, но она, вместо того чтобы продолжить свои изыскания, вышла замуж за Поля и поступила на хорошо оплачиваемую, но ординарную работу, где никакая слава ей уже не грозила. Лора сожалела об этом и, занимаясь в Парижской консерватории, намеревалась восполнить упущенное сестрой и стать вместо нее знаменитой.

Однажды Аньес представила ей Поля. В ту же минуту, когда Лора увидела его, она услыхала, как кто-то невидимый говорит ей: «Какой мужчина! Настоящий мужчина. Единственный мужчина. Другого такого нет на свете». Кто же был этот невидимый подсказчик? Уж не сама ли Аньес? Да. Это она указывала путь младшей сестре и тут же загораживала его собою.

Аньес и Поль были добры к Лоре и опекали ее так, что в Париже она чувствовала себя у них, как когда-то в родном городе. Счастье постоянного семейного уюта было, правда, окрашено меланхолическим сознанием, что единственный мужчина, которого она могла бы любить, одновременно и тот единственный, на которого она не имеет права посягнуть. Когда она проводила время вместе с супругами, ощущение счастья чередовалось в ней с приступами печали. Она умолкала, ее взгляд устремлялся в пустоту, и Аньес в такие минуты брала ее за руки и говорила: «Что с тобой, Лора? Что случилось, дорогая сестричка?» Иной раз в той же ситуации и из подобных же побуждений брал ее за руки Поль, и все трое погружались в благостную купель, в которой смешивались самые разнородные чувства: чувства родства и любви, соучастия и вожделения.

Потом она вышла замуж. Аньесиной дочери Брижит было десять лет, и Лора решила поднести ей в подарок двоюродного братика или сестричку. Она упросила мужа помочь ей забеременеть, и хотя это удалось легко, последствия оказались для них печальными: у Лоры был выкидыш, и врачи объявили ей, что, если она хочет иметь ребенка, дело не обойдется без серьезного медицинского вмешательства.

Черные очки

Аньес полюбила черные очки, еще когда училась в гимназии. Даже не потому, что они защищали глаза от солнца, а потому, что в них она казалась себе красивой и таинственной. Очки стали ее слабостью: как иные мужчины без конца набивают шкаф галстуками, а иные женщины приобретают десятки колец, Аньес собрала целую коллекцию черных очков.

В жизни Лоры черные очки стали играть особую роль после выкидыша. Тогда она носила их почти не снимая и лишь извинялась перед друзьями: «Не сердитесь на меня за мои очки, но я так заревана, что не могу без них показаться». С той поры черные очки стали для нее знаком печали. Она надевала их, но не для того, чтобы скрыть слезы, а чтобы показать, что плачет. Очки стали заменителем слез, но от настоящих слез выгодно отличались тем, что не причиняли вреда векам, не вызывали ни покраснения, ни припухлости и были ей даже к лицу.

Если Лора полюбила черные очки, то и на этот раз, как бывало обычно, вдохновилась примером сестры. Однако история с очками говорит еще и о том, что отношения сестер никак нельзя сводить к утверждению, что младшая подражала старшей. Да, Лора подражала, но одновременно и подправляла ее: она придавала черным очкам более глубокое содержание, более значительный смысл, так что, я бы сказал, Аньесиным черным очкам полагалось бы краснеть перед Лориными за свою фривольность. Всякий раз, когда Лора появлялась в них, было ясно, что она страдает, и у Аньес возникало ощущение, что собственные очки ей надо бы непременно снять из деликатности и скромности.

История с очками выявляет и кое-что другое: Аньес в ней предстает той, кому судьба благоприятствует, а Лора — той, кого судьба не балует. Обе сестры уверовали, что перед лицом фортуны они не равны, и Аньес мучилась из-за этого даже больше, чем Лора. «Моя сестричка влюблена в меня, а вот в жизни ей не везет»,— говаривала она не раз. Поэтому она с радостью встретила ее в Париже; поэтому представила ей Поля и попросила его любить ее; поэтому сама нашла для нее хорошенькую гарсоньерку и приглашала к себе всякий раз, когда подозревала, что она страдает. Но что бы Аньес ни делала, она вечно оставалась незаслуженно избалованной судьбой, меж тем как Лору фортуна явно не жаловала.

Лора была на редкость музыкально одарена; она превосходно играла на рояле, но, невзирая на это, упрямо решила заниматься в консерватории вокалом. «Когда я играю на рояле, я сижу перед чужим, враждебным предметом. Музыка принадлежит не мне, а этому черному инструменту, что напротив. А когда я пою, мое собственное тело превращается в орган, и я сама становлюсь музыкой». Не ее вина, что у нее оказался слабый голос, из-за которого все и рухнуло: солисткой она не стала, а ее музыкальная карьера на всю оставшуюся жизнь свелась всего лишь к любительскому хору, куда она ходила два раза в неделю на репетиции и несколько раз в году с ним концертировала.

Ее брак, в который она вступила из самых лучших побуждений, спустя шесть лет тоже распался. Правда, весьма состоятельный супруг вынужден был оставить ей прекрасную квартиру и платить изрядное содержание, так что она смогла приобрести модный магазин, где стала продавать меха с достойным удивления коммерческим талантом; и все же этот обеспеченный, чересчур заземленный успех не был способен загладить несправедливость, причиненную ей на более высоком, духовном и эмоциональном уровне.

Пользуясь репутацией страстной любовницы, разведенка Лора меняла партнеров, но при этом делала вид, что все эти любовные связи для нее тяжкий крест. «Я знавала многих мужчин»,— часто говорила она с патетической грустью, словно жалуясь на судьбу.

— Я завидую тебе,— отвечала ей Аньес, и Лора в знак печали надевала черные очки.

Восхищение, переполнявшее Лору в детстве, когда она подглядывала, как Аньес прощается у калитки с мальчиком, никогда не покидало ее,

и потому, поняв в один прекрасный день, что сестра не сделает никакой блистательной научной карьеры, не смогла скрыть своего разочарования.

— В чем ты меня упрекаешь? — защищалась Аньес.— Вместо того чтобы петь в опере, ты продаешь меха, а я, вместо того чтобы мотаться по международным конференциям, нашла для себя необременительно скромное местечко на предприятии, где выпускают компьютеры.

— Однако я делала все возможное, чтобы петь, а ты забросила научную карьеру по собственной воле. Я была побеждена. Ты сдалась.

— А почему я должна была делать карьеру?

— Аньес! Жизнь всего лишь одна! Ты обязана заполнить ее! Мы же должны хоть что-нибудь оставить после себя!

— Что-нибудь оставить? — переспросила Аньес голосом, полным скептического недоумения.

В ответе Лоры послышался почти скорбный протест:

— Аньес, ты нигилистка!

Этот упрек Лора адресовала своей сестре часто, но по большей части про себя. Вслух она произнесла его всего два-три раза. В последний раз, когда увидела, как отец после смерти матери сидит за столом и рвет фотографии. То, что делал отец, было для нее невыносимо: он уничтожал кусок жизни, кусок совместной, своей и маминой, жизни: он рвал образы, рвал воспоминания, принадлежавшие не только ему, но всей семье и в особенности дочерям; он делал то, на что не имел права. Она принялась кричать на отца, а Аньес за него вступилась. Оставшись одни, сестры впервые в жизни поссорились. Исступленно и зло. «Ты — нигилистка! Ты нигилистка!» — кричала Лора Аньес, потом надела черные очки и в слезах и гневе уехала.

Тело

У знаменитого художника Сальвадора Дали и у его жены Гала́ на старости лет был ручной кролик; он жил с ними, ни на шаг не отходил от них, и они очень его любили. Однажды им предстояла дальняя поездка, и они до поздней ночи толковали о том, что делать с кроликом. Брать его с собой было затруднительно, но невозможно было и оставить его: другим людям он не доверял. На следующий день Гала приготовила обед, и Дали наслаждался превосходной едой, правда, до той минуты, пока не догадался, что это кроличье мясо. Он вскочил из-за стола и, бросившись в уборную, изверг в унитаз любимого зверька, верного друга своих поздних дней. Зато Гала была счастлива: тот, кого она любила, вошел в ее нутро, обласкал его и претворился в тело своей хозяйки. Не было для нее более совершенного наполнения любви, чем вобрать в себя любимого. По сравнению с этим единением тел сексуальный акт представлялся ей забавной щекоткой.

Лора походила на Гала, Аньес — на Дали. Было немало людей, женщин и мужчин, которых Аньес любила, но если бы в силу некоей курьезной договоренности дружба с ними была обусловлена ее обязанностью следить за их носом, заставляя их регулярно сморкаться, она предпочла бы остаться без друзей. Лора, знавшая брезгливость сестры, нападала на нее: «Что значит симпатия, какую ты испытываешь к тому или иному? Как ты можешь при этом исключать тело? Разве человек, из которого ты вычтешь тело, все еще человек?»

Да, Лора была как Гала: полностью отождествившись с собственным телом, она чувствовала себя в нем как в превосходно обставленном жилище. И тело было не только тем, что отражается в зеркале, самое ценное было внутри. Поэтому названия внутренних органов тела и их процессов стали излюбленной частью ее словаря. Когда она хотела сказать, до какого отчаяния вчера довел ее любовник, она говорила: «Как только он ушел, меня вырвало». Несмотря на то что она часто говорила о своей рвоте, Аньес была далеко не уверена, что сестру вообще когда-нибудь рвало.

Рвота была не ее правдой, а ее поэтическим вымыслом: метафорой, лирическим образом боли и отвращения.

Однажды сестры отправились за покупками в магазин дамского белья, и Аньес заметила, как Лора нежно гладит бюстгальтер, предложенный ей продавщицей. То был один из тех моментов, когда Аньес осознавала, что их различает с сестрой: для Аньес бюстгальтер относился к категории вещей, призванных исправить некий телесный изъян, как, например, повязка, протез, очки или кожаный ошейник, какой носят больные после повреждения шейных позвонков. Бюстгальтер призван поддерживать нечто, что в силу неудачного расчета оказалось тяжелее, чем предусматривалось, и посему должно быть укреплено дополнительно, примерно так, как подпирают подпорками балконы в плохо сооруженных постройках, чтобы не рухнули. Иными словами: бюстгальтер обнаруживает техническую стать женского тела.

Аньес завидовала Полю: он живет, не осознавая постоянно, что у него есть тело. Вдыхает, выдыхает, легкие работают у него как большие автоматизированные мехи, так воспринимает он и свое тело: охотно забывает о нем. Даже о своих телесных тяготах он не говорит никогда, причем вовсе не из скромности, а скорее из какого-то тщеславного стремления к элегантности, ибо болезнь — несовершенство, за которое бывает стыдно. Он долгие годы страдал от язвы желудка, но Аньес узнала об этом лишь в тот день, когда «скорая» увезла его в больницу со страшным приступом, случившимся сразу же после того, как он выступил на суде с драматичной защитительной речью. Это тщеславие было, конечно, смешным, но оно, скорее, умиляло Аньес и вызывало чуть ли не зависть к Полю.

Хотя Поль, по всей вероятности, был тщеславен сверх меры, все же, думала Аньес, его позиция раскрывает разницу между мужской и женской участью: женщина гораздо больше времени занята разговорами о своих телесных сложностях; ей не дано беззаботно забыть о своем теле. Начинается это с шока первого кровотечения; тело вдруг тут как тут, и она стоит перед ним, словно механик, которому поручено следить за работой небольшой фабрики: каждый месяц менять тампоны, глотать порошки, застегивать бюстгальтер, быть готовой к производству. Аньес с завистью смотрела на старых мужчин; ей казалось, что старятся они по-иному: тело ее отца постепенно превращалось в свою собственную тень, теряло свою материальность, оставаясь на свете лишь в виде одной небрежно воплощенной души. Напротив же, чем больше тело женщины становится ненужным, тем больше превращается в тело: грузное и обременительное; оно похоже на старую, обреченную на слом мануфактуру, при которой женское «я» обязано до самого конца оставаться в качестве сторожа.

Что может изменить отношение Аньес к телу? Лишь миг возбуждения. Возбуждение — быстролетное искупление тела. Но и тут Лора не согласилась бы с ней. Миг искупления? Как это, миг? Для Лоры тело было сексуальным изначально, априорно, непрестанно и целиком, по своей сути. Любить кого-нибудь для нее означало: принести ему тело, дать ему тело, тело с головы до пят, такое, какое оно есть, снаружи и изнутри, с его временем, что исподволь разрушает его.

Для Аньес тело не было сексуальным. Оно становилось таким лишь в краткие, рёдкостные мгновения, когда миг возбуждения осиял его нереальным, искусственным отсветом и делал желанным и прекрасным. И пожалуй, именно потому Аньес была, хотя вряд ли кто знал об этом, одержима телесной любовью, тянулась к ней, ибо без нее не было бы уж никакого запасного выхода из убожества тела и все было бы потеряно. Когда она любила, ее глаза всегда были открыты, и, если поблизости случалось зеркало, она смотрела на себя: ее тело в эти минуты казалось ей залитым светом.

Но смотреть на собственное тело, залитое светом,— предательская игра. Однажды, отдаваясь любовнику, Аньес увидела некоторые изъяны своего тела, не замеченные при последней встрече (она встречалась с любовником не чаще одного-двух раз в год в большом парижском анонимном отеле),

и не могла оторвать взгляда: она не видела любовника, не видела их совокупляющихся тел, она видела лишь старость, уже начавшую вгрызаться в нее. Возбуждение мгновенно улетучилось, а она, закрыв глаза, убыстрила движения любви, чтобы тем самым не дать партнеру прочесть ее мысли: в эту минуту она решила, что сошлась с ним в последний раз. Она вдруг почувствовала себя бессильной и затосковала по супружеской постели; затосковала по супружеской постели, словно по утешению, словно по тихой затемненной гавани.

Сложение и вычитание

В нашем мире, где день ото дня множится число лиц, все более похожих друг на друга, человеку, желающему утвердиться в оригинальности своего «я» и убедить себя в его неповторимой исключительности, приходится нелегко. Существуют два метода культивирования исключительности «я»: метод *сложения* и метод *вычитания*. Аньес вычитает из своего «я» все внешнее, наносное, дабы таким путем дойти до самой своей сути (не без риска того, что в результате подобного вычитания окажется на полном нуле). Метод Лоры прямо противоположен: чтобы ее «я» стало более зримым, более ощутимым, уловимым, более объемным, она без конца прибавляет к нему все новые и новые атрибуты, стремясь отождествиться с ними (не без риска того, что под грузом прибавляемых атрибутов исчезнет сущность самого «я»).

Возьмем для примера ее кошку. После развода Лора осталась одна в большой квартире, и ей стало грустно. Захотелось разделить одиночество хотя бы с каким-нибудь животным. Сперва она подумывала о собаке, но скоро поняла, что собака требует забот, на которые она не способна. А посему приобрела кошку. Большую сиамскую кошку, красивую и злую. Чем дальше Лора жила с кошкой и рассказывала о ней друзьям, тем больший смысл обретал для нее этот зверь, выбранный ею, по сути, случайно и без особой уверенности (она ведь поначалу хотела собаку): она не уставала восхвалять достоинства кошки, принуждая всех делать то же самое. Она находила в ней завидную самодостаточность, независимость, гордость, свободу поведения и постоянство очарования (в отличие от очарования человеческого, то и дело нарушаемого проявлениями неловкости и непривлекательности); она видела в ней образец для себя; она видела в ней самое себя.

И тут дело совсем не в том, напоминает ли Лора нравом своим кошку или нет, важно лишь то, что она запечатлела ее на своем гербе и что кошка (любовь к кошке, апологетика кошки) стала одним из атрибутов ее «я». Поскольку многие ее любовники с самого начала досадовали на этого эгоцентричного и злого зверя, что ни с того ни с сего фыркал и царапался, он стал пробным камнем Лориной силы; она словно бы каждому хотела сказать: ты будешь обладать мною, но только такой, какая я есть на самом деле, то есть вместе с моей кошкой. Кошка стала образом ее души, и любовнику приходилось сперва принять ее душу, если он хотел владеть ее телом.

Метод сложения вполне мил, если человек прибавляет к своему «я» кошку, пса, свиную печень, любовь к морю и к холодному душу. Все выглядит менее идиллическим, если кому-то вздумается прибавлять к своему «я» любовь к коммунизму, к отечеству, к Муссолини, к католической церкви или к атеизму, к фашизму или к антифашизму. Метод в обоих случаях остается абсолютно тем же: кто упрямо отстаивает превосходство кошки перед всеми остальными зверями, делает, по сути, то же, что и тот, кто утверждает, что Муссолини — единственный спаситель Италии: хвастаясь атрибутом своего «я», он стремится, чтобы этот атрибут (кошку или Муссолини) признавали и любили все окружающие.

В этом суть того странного парадокса, жертвой которого становятся все, кто культивирует «я» методом сложения: они прибавляют, дабы со-

здать исключительные, неповторимые «я», но тотчас превращаются в пропагандистов прибавленных атрибутов и делают все, чтобы как можно большее число людей походило на них; тем самым исключительность этого «я» (такими усилиями обретенная) быстро исчезает.

Мы можем вполне резонно спросить, почему человек, который любит кошку (или Муссолини), не довольствуется своей любовью, а стремится внушить ее и другим. Попробуем ответить, вспомнив образ молодой женщины в сауне, воинственно утверждавшей, что она любит холодный душ. Тем самым ей мгновенно удалось отделить себя от одной половины рода людского, от той, что отдает предпочтение душу горячему. Беда была только в том, что вторая половина человечества тем больше на нее походила. Ах, до чего все это грустно! Людей много, мыслей мало, и как же нам отличиться друг от друга? Молодая женщина знала лишь один способ, как преодолеть досадность своего сходства с этими несметными толпами, признающими холодный душ: свою фразу «обожаю холодный душ» она должна была произнести уже в дверях сауны, притом с такой энергией, чтобы миллионы остальных женщин, которые получают от холодного душа такое же наслаждение, как и она, в один миг выглядели ее жалкими подражательницами. Иными словами: если мы хотим, чтобы эта невинная, ничего не значащая любовь к душу стала атрибутом нашего «я», мы должны дать знать миру, что за эту любовь мы готовы бороться.

Тот, кто атрибутом своего «я» сделал любовь к Муссолини, станет политическим борцом; тот, кто пристрастен к кошке, к музыке или старинной мебели, тот подносит своим близким подарки.

Представьте себе, что у вас есть приятель, который любит Шумана и ненавидит Шуберта, тогда как вы до безумия любите Шуберта, а Шуман вам смертельно скучен. Какую пластинку вы подарите другу ко дню рождения? Шумана, которого любит он, или Шуберта, которого боготворите вы? Естественно, Шуберта. Подари вы ему Шумана, у вас осталось бы неприятное чувство, что этот подарок сделан не от души и похож скорее на взятку, которой вы рассчитываете добиться расположения друга. Поднося подарок, вы подносите его из любви, хотите дать другу кусочек самого себя, кусочек своего сердца! И потому вы дарите ему Шубертову «Неоконченную», на которую он после вашего ухода плюнет и затем, надев перчатки, возьмет ее двумя пальцами и отнесет в мусорный ящик, стоящий у дома.

Лора в течение нескольких лет подарила сестре и ее мужу набор тарелок и блюд, чайный сервиз, корзину для фруктов, лампу, кресло-качалку, примерно пять пепельниц, скатерть, а главное, рояль, который однажды как сюрприз внесли два дюжих мужика и спросили, куда его поставить. Лора сияла: «Я хотела вам подарить такое, чтобы вы думали обо мне даже тогда, когда меня нет с вами!»

После развода Лора проводила у сестры каждую свободную минуту. Она занималась Брижит как собственной дочерью, а рояль купила сестре главным образом потому, что хотела учить играть на нем племянницу. Однако Брижит рояль возненавидела. Аньес боялась, что Лора почувствует себя обиженной, и потому умоляла дочь взять себя в руки и постараться увлечься этими черными и белыми клавишами. Брижит сопротивлялась: «Я что, должна учиться играть на рояле только ради ее удовольствия?» В итоге все кончилось плохо: через несколько месяцев рояль стал всего лишь роскошной декорацией или, скорее даже, помехой; лишь грустным напоминанием о чем-то незаладившемся; лишь громоздким белым телом (да, рояль был белый!), которого никто не желал.

По правде говоря, Аньес не любила ни чайный сервиз, ни кресло-качалку, ни рояль. Не то чтобы эти вещи были безвкусны, но в них во всех было нечто эксцентричное, что не отвечало ни ее характеру, ни ее пристрастиям. Вот почему она не только с искренней радостью, но и с эгоистичным облегчением отнеслась к сообщению Лоры (рояль стоял уже шесть лет в ее квартире нетронутым), однажды сказавшей ей, что Бернар, молодой друг Поля, стал ее любовью. Охваченная страстью женщина, думала Аньес,

найдет для себя более увлекательные занятия, чем таскать сестре подарки и воспитывать племянницу.

Женщина старше мужчины, мужчина моложе женщины

— Великолепная новость,— сказал Поль, когда Лора поведала ему о своей любви, и позвал обеих сестер на ужин. Он был невыразимо счастлив, что два милых его сердцу человека любят друг друга, и по такому случаю заказал к ужину две бутылки исключительно дорогого вина.

— Ты заведешь знакомство с одним из самых знаменитых семейств Франции,— говорил он Лоре.— Ты, конечно, знаешь, кто отец Бернара?

Лора сказала: — Разумеется! Депутат! — И Поль: — Ничего-то ты о нем не знаешь. Депутат Бертран Бертран — сын депутата Артура Бертрана. Он чрезвычайно гордился своей фамилией и мечтал с помощью сына сделать ее еще более знаменитой. Он долго думал, какое дать ему имя, и его осенила гениальная идея окрестить его Бертраном. Такое удвоенное имя никто не сможет упустить или забыть! Достаточно произнести «Бертран Бертран», и оно прозвучит как овация, как крик «ура»: Бертран Бертран! Бертран Бертран! Бертран Бертран!

При этих словах Поль поднял бокал, словно, скандируя имя любимого вождя, произносил здравицу. Затем наконец выпил.

— Отменное вино,— сказал он и продолжал: — Каждый из нас пребывает под таинственным воздействием своего имени, и Бертран Бертран, который слышал, как его скандируют по несколько раз на дню, жил всю жизнь точно под прессом воображаемой славы этих четырех благозвучных слогов. И свой провал на выпускных экзаменах по сравнению с другими одноклассниками он перенес куда тяжелее. Словно удвоенное имя автоматически удваивало и его чувство ответственности. При своей известной скромности он способен был бы вынести позор, павший на него; но он не мог смириться с позором, доставшимся его имени. Уже в двадцать лет он дал клятву своему имени всю жизнь посвятить борьбе за торжество добра. Однако вскоре обнаружил, что нелегко различить, что есть добро и что есть зло. Его отец, к примеру, голосовал с большинством парламента за мюнхенское соглашение. Он хотел защитить мир, поскольку мир — добро неоспоримое. Но потом ему ставили в укор, что мюнхенское соглашение проложило дорогу войне, которая была неоспоримым злом. Сын хотел избежать ошибок отца и потому держался лишь самых элементарных, но несомненных истин. Он никогда не высказывался о палестинцах, Израиле, Октябрьской революции, Кастро и даже о террористах, поскольку знал, что существует граница, за которой убийство уже не убийство, а героизм, и что эту границу он никогда не будет способен определить. Тем истовее он выступал против нацизма, газовых камер и в определенном смысле сожалел, что Гитлер исчез под развалинами канцелярии, так как с той поры понятия добра и зла обрели нестерпимую относительность. Это привело его к тому, что он сосредоточился на добре в самом непосредственном, не искаженном политикой виде. Его девизом было: «Добро есть жизнь». И так смыслом его жизни стала борьба против абортов, против эвтаназии и против самоубийств.

Лора, смеясь, возражала:

— Ты делаешь из него идиота!

— Видишь,— сказал Поль Аньес,— Лора уже защищает семью своего любовника. Это столь же достойно похвалы, как и это вино, за выбор которого вы должны мне похлопать! Недавно в передаче об эвтаназии Бертран Бертран позволил заснять себя у койки неподвижного больного с удаленным языком, незрячего и терзаемого постоянными болями. Бертран сидел, склонившись над ним, и телекамера показывала, как он вселяет в больного надежду на лучшие дни. В минуту, когда он в третий раз произнес слово «надежда», больной вдруг разъярился и издал протяжный

страшный вопль, подобный вою зверя, быка, лошади, слона или всех, вместе взятых; Бертран Бертран испугался: он уже не мог говорить, он лишь изо всех сил пытался удержать на лице улыбку, и камера долго снимала лишь эту застывшую улыбку трясущегося от страха депутата, а рядом с ним, в том же кадре лицо вопящего смертника. Но я не об этом хотел говорить. Я хотел только сказать, что с сыном он сплоховал, выбирая ему имя. Поначалу он хотел, чтобы сына звали, как и его, но быстро сообразил, что наличие на этом свете двух Бертранов Бертранов смахивало бы на карикатуру: людям было бы невдомек, идет ли речь о двух или четырех лицах. И все же, не желая отступиться от счастья слышать в имени сына отголосок собственного имени, он пришел к идее окрестить его Бернаром. Правда, Бернар Бертран звучит не как овация или крик «ура», а как оговорка или даже скорее как фонетическое упражнение для актера или диктора радио, чтобы научиться говорить скороговоркой не спотыкаясь. Как я уже сказал, наши имена таинственно воздействуют на нас, и имя Бернара уже с колыбели предопределило его участь: вещать на волнах эфира.

Поль молол весь этот вздор лишь потому, что не отваживался говорить о том главном, о чем он думал и что приводило его в восторг: Лора была на восемь лет старше Бернара! А дело в том, что Поля не покидало одно прекрасное воспоминание о женщине старше его на пятнадцать лет, с которой он находился в интимной связи, когда ему самому было двадцать пять. Ему хотелось говорить об этом, хотелось объяснить Лоре, что часть жизни каждого мужчины составляет любовь к женщине, которая старше его, и что именно о ней у него остаются самые чудесные воспоминания. «Женщина старше мужчины — это жемчужина в его жизни»,— хотелось ему воскликнуть, снова поднимая бокал. Но он воздержался от этого поспешного жеста и стал лишь втихомолку вспоминать о давнишней любовнице, которая доверяла ему ключ от своей квартиры, и он мог ходить туда когда хотел, делать что хотел, и это было ему весьма кстати, потому как он не ладил с отцом и стремился по возможности меньше бывать дома. Она никогда не претендовала на его вечера; когда он был свободен, он приходил к ней, когда был занят, он не должен был ей ничего объяснять. Она никогда не принуждала его куда-либо ходить с ней, а если их видели вместе в обществе, она изображала из себя любящую родственницу, готовую сделать все для своего очаровательного племянника. Когда он женился, она послала ему дорогой свадебный подарок, который для Аньес навсегда остался загадкой.

Но, пожалуй, не совсем удобно было говорить Лоре: я счастлив, что мой друг любит опытную женщину, которая старше его и будет относиться к нему как любящая тетя к очаровательному племяннику. Он не мог сказать этого, тем более что Лора разговорилась сама:

— И что самое прекрасное — рядом с ним я чувствую себя на десять лет моложе. Благодаря ему я вычеркнула десять или пятнадцать скверных лет, и мне так, будто я только вчера приехала из Швейцарии в Париж и встретила его.

Это признание лишило Поля возможности вслух вспоминать о жемчужине своей собственной жизни, и он лишь думал о ней, пригубливая вино и уже не слушая того, о чем говорила Лора. Чуть погодя, чтобы снова вступить в разговор, он спросил:

— Что рассказывает Бернар о своем отце?

— Ничего,— сказала Лора.— Могу уверить тебя, что его отец — не тема наших разговоров. Я знаю, что это выдающаяся семья. Но ты же знаешь мое мнение о выдающихся семьях.

— И тебе даже не любопытно?

— Нет,— весело рассмеялась Лора.

— А жаль. Бертран Бертран — самая большая проблема Бернара Бертрана.

— Не думаю,— сказала Лора, убежденная, что самой большой проблемой Бернара стала она.

— Ты же знаешь, что старый Бертран уготовил для Бернара политическую карьеру? — спросил Поль Лору.

— Нет,— сказала она, пожав плечами.

— В этой семье политическая карьера наследуется как имение. Бертран рассчитывал на то, что его сын однажды будет выдвинут кандидатом в депутаты вместо него. Но Бернару было двадцать лет, когда он услыхал по радио такое сообщение: «В авиакатастрофе над Атлантическим океаном погибло сто тридцать девять пассажиров, в том числе семеро детей и четверо журналистов». К тому, что дети в подобных сообщениях выделяются в особую, чрезвычайно ценную породу человечества, мы привыкли давно. Но на сей раз дикторша причислила к ним еще и журналистов и тем самым озарила Бернара светом познания. Он понял, что политик в наши дни фигура комичная, и с ходу решил стать журналистом. Случаю было угодно, что тогда на юридическом факультете я вел семинар, который он посещал. Там и завершились его предательство политической карьеры и предательство отца. Об этом Бернар тебе, наверное, рассказывал.

— Да,— сказала Лора.— Он боготворит тебя!

В эту минуту вошел чернокожий с корзиной цветов. Лора помахала ему. Чернокожий обнажил великолепные белые зубы, и Лора взяла из его корзины пучок в пять полувялых гвоздик; подала его Полю:

— Всем своим счастьем я обязана тебе.

Поль протянул руку к корзине и вынул другой пучок гвоздик.

— Сегодня мы чествуем тебя, не меня! — И он подал цветы Лоре.

— Да, сегодня мы чествуем Лору,— сказала Аньес и взяла из корзины третий пучок гвоздик.

У Лоры увлажнились глаза, и она сказала:

— Мне так хорошо, мне с вами так хорошо,— потом она поднялась. Прижав к груди оба букета, она стояла возле чернокожего, возвышавшегося рядом, точно король. Все чернокожие похожи на королей: этот был похож на Отелло тех времен, когда он еще не ревновал Дездемону, и Лора выглядела как Дездемона, влюбленная в своего короля. Поль знал, что должно произойти сейчас. Когда Лора бывала в подпитии, она всегда начинала петь. Желание петь, поднимаясь откуда-то из глубины тела к горлу, достигло такой интенсивности, что несколько ужинавших господ обратили к ней любопытные взоры.

— Лора,— зашептал Поль,— в этом ресторане вряд ли оценят твоего Малера!

Лора прижала к каждой груди по одному букету, и ей представилось, что она стоит на сцене. Под пальцами она ощущала свои груди, чьи молочные железы казались ей налитыми нотами. Но желание Поля всегда было для нее законом. Она послушалась его и лишь вздохнула:

— Мне страшно хочется что-то сделать...

Тут чернокожий, ведомый изысканным инстинктом королей, взял со дна корзины последние два букета помятых гвоздик и величественным жестом подал их Лоре. Она сказала сестре: — Аньес, моя дорогая Аньес, без тебя я никогда не была бы в Париже, без тебя никогда не узнала бы Поля, без Поля никогда бы не узнала Бернара,— и положила перед ней на стол все четыре букета.

Одиннадцатая заповедь

Когда-то славу журналиста могло символизировать великое имя Эрнеста Хемингуэя. Все его произведения, его лаконичный, деловой стиль корнями уходили в репортажи, которые он еще в юности посылал в газету в Канзас-Сити. Быть журналистом означало тогда приблизиться более чем кто-либо к реальности, пролезть во все ее затаенные уголки, запачкать ею руки. Хемингуэй был горд, что его книги столь низко опускались до самой земли и столь высоко взмывали к небосводу искусства.

Когда Бернар мысленно произносит слово «журналист» (а этим словом

сейчас во Франции называют и редакторов радио и телевидения, и даже фотокорреспондентов), он, однако, представляет себе не Хемингуэя, и литературная форма, в которой он мечтает отличиться, вовсе не репортаж. Он прежде всего грезит публиковать во влиятельном еженедельнике передовицы, которые заставляли бы трепетать коллег отца. Или интервью. Впрочем, кто зачинатель современной журналистики? Вовсе не Хемингуэй, писавший о своих впечатлениях во фронтовых окопах, вовсе не Оруэлл, что провел год жизни среди парижской бедноты, и не Эгон Эрвин Киш, знаток пражских проституток, а Ориана Фаллачи, публиковавшая между 1969 и 1972 годами в итальянском еженедельнике «Эуропео» цикл бесед с самыми видными политиками того времени. Эти беседы были больше, чем просто беседы; это были поединки. Могущественные политики, не успев понять, что дерутся в неравных условиях — ибо вопросы имела право задавать только она, а не они,— уже извивались в нокауте на полу ринга.

Эти поединки были знамением времени: ситуация изменилась. Журналист уразумел, что постановка вопросов — не простой рабочий метод репортера, скромно проводящего свои изыски с блокнотом и карандашом в руке, а способ проявления власти. Журналист не тот, кто задает вопрос, а тот, кто наделен священным правом спрашивать кого угодно и о чем угодно. Но разве вопрос — не мост понимания, перекинутый от человека к человеку? Возможно. Уточню поэтому свое утверждение: власть журналиста основана не на его праве спрашивать, а на праве *требовать ответа.*

Особо заметьте, пожалуйста, что Моисей не включил в десять Божьих заповедей «Не лги!». И это не случайность! Ибо тот, кто говорит «не лги!», должен прежде сказать «отвечай!», а Бог никому не дал права требовать от другого ответа. «Не лги! Отвечай правду!» — все это слова, которые человек не посмел бы говорить другому человеку, считай он его равным себе. Только Бог, пожалуй, имел бы право сказать ему эти слова, но у Него для этого нет никакого основания, коль Он все знает и в нашем ответе не нуждается.

Между тем, кто приказывает, и тем, кто должен слушаться, нет такого неравенства, как между тем, кто имеет право требовать ответа, и тем, кто обязан отвечать. Поэтому право требовать ответа издавна давалось лишь в исключительных случаях. Например, судье, расследующему преступление. В нашем веке это право присвоили себе фашистские и коммунистические государства, причем не в исключительных ситуациях, а на все времена. Граждане этих стран знали, что в любой момент их могут вызвать и спросить: что они делали вчера; о чем их самые сокровенные мысли; о чем говорят, встречаясь с А, и существуют ли у них интимные отношения с В. Именно этот сакрализованный императив «Не лги! Отвечай правду!», эта одиннадцатая заповедь, мощи которой они не сумели противостоять, превратила их в толпы впавших в детство бедолаг. Порой, конечно, находился какой-нибудь С, который ни за что на свете не хотел сказать, о чем он говорил с А и протеста ради (часто это была единственно возможная форма протеста) вместо правды говорил ложь. Но органы, зная это, распоряжались тайно вмонтировать в его квартире подслушивающее устройство. И делали это не по каким-то заслуживающим всяческого осуждения причинам, а просто ради того, чтобы узнать правду, которую лжец С утаил. Они настаивали только на своем святом праве требовать ответа.

В демократических странах каждый показал бы язык полицейскому, посмевшему спросить, о чем он говорил с А и в интимной ли он связи с В. Тем не менее и здесь проявляется всесильная власть одиннадцатой заповеди. Должна же хоть какая-нибудь заповедь властвовать над людьми в нашем столетии, когда Десятословие Божье почти забыто! Вся нравственная структура нашей эпохи зиждется на одиннадцатой заповеди, и журналист понял, что благодаря тайному установлению истории он должен стать ее вершителем, чем и достигнет власти, никакому Хемингуэю или Оруэллу доныне не снившейся.

Впервые это стало ясно как Божий день, когда американские

журналисты Карл Бернстайн и Боб Вудворд своими вопросами раскрыли нечистоплотное поведение президента Никсона во время предвыборной кампании и таким образом принудили самого могущественного мужа планеты поначалу публично лгать, а затем публично признаться во лжи и, наконец, со склоненной головой уйти из Белого дома. Все мы тогда аплодировали, поскольку были удовлетворены требования справедливости.

Поль аплодировал еще и потому, что в этом эпизоде провидел великую историческую перемену, веху, незабываемую минуту, когда наступает смена караула; появилась новая власть, та единственная, что способна сбросить с престола старого профессионала власти, кем до последнего времени был политик. И сбросить его с престола никоим образом не оружием или интригами, а всего лишь силой вопроса.

«Отвечай правду»,— говорит журналист, и, естественно, мы можем спросить, каково содержание слова «правда» для того, кто правит институтом одиннадцатой заповеди. Чтобы дело не дошло до ошибок, заметим, что речь идет не о правде Божьей, во имя которой погиб на костре Ян Гус, равно как и не о правде науки и свободного образа мыслей, во имя которой сожгли Джордано Бруно. Правда, отвечающая одиннадцатой заповеди, не касается ни веры, ни образа мыслей, это правда самого низкого онтологического уровня, чисто позитивистская правда фактов: что делал С вчера; что он действительно думает в глубине души; о чем говорит, встречаясь с А, и в интимной ли он связи с В. Тем не менее, хотя она и на самом низшем онтологическом уровне, это правда нашего времени и заключает в себе такую же взрывную силу, как когда-то правда Гуса или Джордано Бруно. «У вас были интимные отношения с В?» — спрашивает журналист. С лжет, утверждая, что он не знает В. Но журналист тихо смеется, поскольку фотограф его газеты уже давно запечатлел В в объятиях С, и только от него, журналиста, зависит, когда сделать скандал всеобщим достоянием заодно с заявлением лгуна С, трусливо и нагло твердящего, что с В незнаком.

Идет предвыборная кампания, политик прыгает из самолета в вертолет, из вертолета в машину, лезет из кожи вон, обливается потом, глотает на бегу обед, кричит в микрофон, толкает двухчасовые речи, но в конце концов зависит от Бернстайна или Вудворда, какие из пятидесяти тысяч фраз, произнесенных им, будут выпущены на страницы газет или процитированы по радио. Но захоти политик выступить в прямом эфире по радио или телевидению, он сможет это осуществить лишь при посредничестве Орианы Фаллачи, которая является хозяйкой программы и будет задавать ему вопросы. Политик возжаждет воспользоваться минутой, когда наконец его увидит весь народ, чтобы в один присест выложить все, что волнует его, но Вудворд будет спрашивать его лишь о том, что политика совсем не волнует и о чем говорить ему вовсе не хочется. Так он окажется в классической ситуации гимназиста, которого спрашивают у доски и который силится прибегнуть к старому трюку: он делает вид, что отвечает на вопрос, но на самом деле говорит о том, что приготовил для передачи дома. Только если этот трюк удавался когда-то с учителем, Бернстайна на этом не проведешь. Он беспощадно напоминает политику: «На мой вопрос вы не ответили!»

Кому нынче хотелось бы делать карьеру политика? Кому хочется, чтобы его всю жизнь спрашивали у доски? Уж во всяком случае не сыну депутата Бертрана Бертрана.

Имагология

Политик зависит от журналиста. Но от кого зависят журналисты? От тех, кто платит. А платят рекламные агентства, покупающие для своих реклам у газет место, а у телевидения время. На первый взгляд, можно было бы утверждать, что они не колеблясь обратятся к газетам, пользу-

ющимся большим спросом, дабы увеличить продажу предложенной продукции. Однако это наивный взгляд на вещи. Продажа продукции заботит их менее, чем вы думаете. Достаточно обратить свой взор на коммунистические страны: нельзя же утверждать, что миллионы изображений Ленина, вывешенных повсюду, куда ни кинь глазом, могут увеличить любовь к Ленину. Рекламные агентства коммунистической партии (так называемые отделы агитации и пропаганды) уже давно забыли о практической цели своей деятельности (привить любовь к коммунистической системе) и превратились в самоцель: они создали свой язык, свои формулировки, свою эстетику (руководители подобных агентств когда-то обладали абсолютной властью над искусством своих стран), свое представление о стиле жизни, который культивируют, распространяют и навязывают несчастным народам.

Вы, пожалуй, возразите, что реклама и пропаганда несравнимые вещи, поскольку одна служит торговле, а другая — идеологии? Заблуждаетесь. Примерно сто лет назад в России преследуемые марксисты стали тайно объединяться в небольшие кружки, в которых изучали «Манифест» Маркса; они упростили содержание этой простой идеологии, чтобы распространять ее в других кружках, члены которых, упрощая еще больше это упрощенное простое, передавали ее и распространяли еще дальше, так что когда марксизм стал известен и влиятелен по всей планете, от него осталось лишь собрание шести-семи лозунгов, столь зыбко связанных между собой, что трудно их называть идеологией. И так как все, что осталось от Маркса, уже давно являет собою не *логическую* систему *идей,* а лишь ряд суггестивных образов и лозунгов (улыбающийся рабочий с молотом, белый человек, держащий за руку желтого и черного, голубь мира, взмывающий в поднебесье, и так далее, и так далее), мы можем с полным правом говорить о постепенном, общем и всепланетном превращении идеологии в имагологию.

Имагология! Кто раньше придумал этот превосходный неологизм от латинского imago, образ? Я или Поль? В конце концов это не имеет значения. Главное, что это слово поможет нам наконец соединить под одной крышей то, что имеет столько названий: рекламные конторы, советники государственных мужей по вопросам так называемой коммуникации, дизайнеры, которые предлагают форму автомобилей и гимнастических снарядов, творцы модной одежды, парикмахеры, звезды шоу-бизнеса, диктующие норму физической красоты, которой руководствуются все отрасли имагологии.

Имагологи, как теперь известно, существовали еще до того, как создали свои мощные институты. И у Гитлера был свой личный имаголог, который, стоя перед ним, терпеливо обучал его жестам, какие следует принимать во время выступлений, дабы завораживать толпу. Но если бы тот имаголог вздумал дать тогда интервью журналистам, в котором позабавил бы немцев тем, как Гитлер неумело двигал руками, он и на полдня не пережил бы своих откровенностей. Однако нынешний имаголог не только не скрывает своей деятельности, он даже часто сам говорит о ней вместо своих государственных деятелей, объясняя публике, чему он их научил и от чего отучил, как (согласно его инструкциям) они будут вести себя, каких лозунгов и формул придерживаться и какой галстук носить. И нечего нам удивляться его самоуверенности: имагология в последние десятилетия одержала историческую победу над идеологией.

Потерпели крах все идеологии: в конечном счете их догмы были разоблачены как иллюзии, и люди перестали принимать их всерьез. Коммунисты, к примеру, верили, что пролетариат в ходе капиталистического развития будет нищать все больше и больше, и когда однажды оказалось, что рабочие по всей Европе катят на работу в авто, они готовы были кричать, что реальность жульничает. Реальность оказалась сильнее идеологии. И именно в этом смысле имагология превзошла ее: она сильнее реальности, которая, впрочем, уже давно перестала быть для человека тем, чем была для моей бабушки, жившей в моравской деревне и знавшей все по собственному опыту — как печется хлеб, как строится дом, как забивают

хряка и делают из него копчености, что кладется в перины, что думает о мире пан священник и пан учитель; каждодневно она встречалась со всей деревней и знала, сколько было совершено в округе за последние десять лет убийств; у нее был, так сказать, личный контроль над действительностью, так что никто не мог убедить ее, что моравское земледелие процветает, когда дома нечего было есть. Мой сосед в Париже все свое время проводит в конторе, где восемь часов сидит напротив другого чиновника, потом садится в машину, возвращается домой, включает телевизор, и когда диктор информирует его об опросе общественного мнения, согласно которому большинство французов решило, что в их отечестве наибольшая безопасность в Европе (я недавно знакомился с таким опросом), он на радостях откупоривает бутылку шампанского, даже не имея понятия о том, что именно в этот день на его улице были совершены три ограбления и два убийства.

Опросы общественного мнения стали решающим инструментом имагологической власти, которая благодаря им живет в совершеннейшей гармонии с народом. Имаголог бомбардирует людей вопросами: прибыльна ли французская экономика? будет ли война? существует ли во Франции расизм? а расизм — это хорошо или плохо? кто самый великий писатель всех времен? Венгрия в Европе или в Полинезии? кто из государственных мужей мира наиболее сексуален? А поскольку реальность для современного человека — материк, все менее и менее посещаемый и, кстати, заслуженно нелюбимый, данные опросов превратились в некую высшую реальность или скажем иначе: стали правдой. Опросы общественного мнения — это перманентно заседающий парламент, цель которого — продуцировать правду, причем самую демократическую правду, какая когда-либо существовала. И поскольку власть имагологов никогда не окажется в разладе с парламентом правды, она всегда будет жить по правде, и, хоть все человеческое, как известно, недолговечно, я не могу представить себе, что могло бы сломить эту власть.

Что же касается соотношения идеологии и имагологии, хочу добавить еще кое-что: идеологии были словно огромные вращающиеся за кулисами колеса, которые приводили в действие войны, революции, реформы. Вращение же имагологических колес на историю не оказывает влияния. Идеологии воевали одна с другой, и каждая из них была способна заполнить своим образом мыслей целую эпоху. Имагология сама организует мирное чередование своих систем в бодром ритме сезонов. Как любил говаривать Поль: идеологии принадлежали истории, тогда как власть имагологии начинается там, где история кончается.

Столь дорогое нашей Европе слово *перемена* обрело новый смысл: оно означает не *новую стадию последовательного развития* (как это понимали Вико, Гегель или Маркс), а *перемещение с места на место,* с одной стороны на другую, назад, влево, вперед (так, как это понимают портные, измышляющие модный покрой для нового сезона). Если имагологи решили, что в гимнастическом клубе, куда ходит Аньес, стены будут сплошь озеркалены, то это не для того, чтобы гимнасты могли следить за своими упражнениями, а лишь потому, что на имагологической рулетке зеркало в этот момент оказалось выигрышным числом. Если же в час, когда я пишу эти строки, все решат, что Мартин Хайдеггер должен быть сочтен за психопата и паршивую овцу, то это не потому, что его идеи превзойдены другими философами, а потому, что на имагологической рулетке он стал для данной минуты проигрышным числом, антиидеалом. Имагологи создают системы идеалов и антиидеалов, системы недолговечные, быстро сменяющие друг друга, однако влияющие на наше поведение, на наши политические взгляды и эстетический вкус, цвет ковров и выбор книг столь же мощно, как некогда владели нами системы идеологов.

После этих замечаний я могу вернуться к началу моих размышлений. Политик зависит от журналиста. От кого же зависят журналисты? От имагологов. Имаголог — человек убеждений и принципов: он требует от журналиста, чтобы его газета (телевизионный канал, радиостанция) соот-

ветствовала духу имагологической системы данного момента. Именно это имагологи время от времени контролируют, решая, поддерживать им ту или иную газету или нет. В один прекрасный день они таким же манером обследовали радиостанцию, где Бернар работает редактором, а Поль каждую субботу выходит в эфир с коротким комментарием под названием «Право и закон». Они пообещали обеспечить станцию множеством рекламных договоров и, сверх того, организовать во славу ее кампанию с развешанными по всей Франции плакатами; но при этом они выдвинули условия, которые директору программы, известному под кличкой Медведь, пришлось принять: он мало-помалу стал сокращать отдельные комментарии, дабы не утомлять слушателя долгими рассуждениями; разрешил прерывать пятиминутные монологи редакторов вопросами другого редактора, чтобы создать впечатление непринужденной беседы; включил гораздо больше музыкальных заставок, разрешил часто сопровождать текст музыкой и посоветовал всем выступавшим у микрофона придать своим словам раскованную легкость и юношескую беззаботность, в результате чего мои утренние сны обрели особую прелесть, ибо сводки погоды стали напоминать комическую оперу. Поскольку директору важно было, чтобы его подчиненные не переставали видеть в нем могучего медведя, он изо всех сил стремился сохранить на своих местах всех сотрудников. Уступил он лишь в одном пункте. Регулярную передачу «Право и закон» имагологи считали в такой мере нудной, что отказались даже обсуждать ее и при упоминании о ней лишь смеялись, скаля свои чересчур белые зубы. Медведь пообещал, что в скором времени отменит эту передачу, правда, затем ему сделалось стыдно, что он уступил. И стыдно тем больше, что Поль был его другом.

Остроумный союзник своих могильщиков

Директора программы прозвали Медведем, и лучшего прозвища придумать было нельзя: коренастый, медлительный, и, хотя он считался добряком, все знали, что своей увесистой лапой в сердцах может и ударить. Имагологам, имевшим наглость поучать его, как ему делать программу, удалось исчерпать едва ли не все его медвежье терпение. Сейчас он сидел в столовой радиостанции, окруженный несколькими сотрудниками, и говорил: — Эти мошенники от рекламы точно марсиане. Ведут себя не как нормальные люди. Говорят вам в глаза всякие гадости, а лицо у них светится счастьем. Пользуются они не более чем шестью — десятью словами и выражаются фразами из четырех слов. Их речь — сочетание двух-трех технических, непонятных мне терминов, с одной, максимально двумя умопомрачительно примитивными мыслями. Стыд неведом этим господам, как нет у них и ни малейшего следа закомплексованности. Как вам известно, это свойство людей, обладающих властью.

Примерно в эту минуту в столовой появился Поль. При виде его все пришли в смущение, тем в большее, что Поль был в превосходном настроении. Он принес из бара кофе и собирался подсесть к остальным.

В присутствии Поля Медведь чувствовал себя неловко. Ему было стыдно и за то, что он не отстоял его, и за то, что теперь не находил в себе смелости сказать об этом прямо ему в глаза. Его залила новая волна ненависти к имагологам, и он заявил: — В конце концов я готов пойти этим кретинам навстречу и превратить сводки погоды в клоунаду, но что делать, когда вслед за этим Бернар говорит об авиакатастрофе, в которой погибла сотня пассажиров? Я, разумеется, готов положить жизнь за то, чтобы французы забавлялись, однако новости — это не шутовство.

Все сделали вид, что соглашаются. Один Поль разразился смехом задиристого провокатора и сказал:

— Медведь! Имагологи правы! Ты путаешь новости со школьными уроками!

Медведю припомнилось, что комментарии Поля, хотя иной раз

и достаточно остроумные, как правило, чересчур сложны и сверх меры перегружены незнакомыми словами, смысл которых вся редакция потом тайком ищет в словарях. Но сейчас говорить об этом не хотелось, и он объявил с достоинством:

— Я всегда был высокого мнения о журналистике и не хочу ей изменять.

Поль сказал:

— Слушать новости — все равно что выкурить сигарету и тут же бросить ее в пепельницу.

— С этим я вряд ли могу согласиться,— сказал Медведь.

— Да ведь ты заядлый курильщик! Отчего же ты против того, чтобы новости походили на сигареты? — посмеялся Поль.— С той лишь разницей, что сигареты тебе вредят, а новости навредить не могут, а сверх того, еще и приятно тебя позабавят перед утомительным днем.

— Война между Ираном и Ираком — забава? — спросил Медведь, и в его сочувствие к Полю постепенно стало примешиваться раздражение.— А сегодняшняя катастрофа, этот кошмар на железной дороге, это что, забавное происшествие?

— Ты допускаешь привычную ошибку, считая смерть трагедией,— сказал Поль; видно было по нему, что он с утра в отличной форме.

— Должен признаться,— сказал Медведь ледяным тоном,— что смерть я действительно считал трагедией.

— И ошибался,— сказал Поль.— Железнодорожная катастрофа, несомненно, кошмар для того, кто в поезде или у кого там сын. Но в новостях смерть значит то же самое, что в романах Агаты Кристи, которая, между прочим, самый великий волшебник всех времен, потому что сумела превратить убийство в развлечение, причем не одно убийство, а десятки убийств, сотни убийств, конвейер убийств, совершенных для нашего удовольствия в истребительном лагере ее романов. Освенцим забыт, но из крематория романов Агаты вечно возносится к небу дым, и только чрезвычайно наивный человек мог бы утверждать, что дым этот — трагедия.

Медведю припомнилось, что именно этим видом парадоксов Поль уже давно воздействует на всю редакцию. А посему, когда имагологи обратили к ней свой дурной глаз, она оказала своему директору весьма слабую поддержку, считая в глубине души его позицию старомодной. Медведю было стыдно, что он в конце концов пошел на уступки, но при этом он понимал, что ничего другого ему не оставалось. Такие вынужденные компромиссы с духом эпохи — дело банальное и в конечном счете неизбежное, если мы не хотим призвать ко всеобщей стачке всех, кому не по нраву наше столетие. Но в отношении Поля нельзя было говорить о вынужденном компромиссе. Поль спешил предоставить в пользование своему столетию свое остроумие и разум добровольно и, на вкус Медведя, чересчур рьяно. Поэтому он ответил ему тоном еще более ледяным:

— Я тоже читаю Агату Кристи! Когда утомлен, когда хочется ненадолго стать ребенком. Но если всякий час жизни превратится в детскую игру, мир в конце концов погибнет под наш веселый лепет и смех.

Поль сказал:

— Я предпочел бы погибнуть под звуки детского лепета, чем под звуки «Похоронного марша» Шопена. И скажу тебе вот что: в этом похоронном марше, прославляющем смерть, заключено все зло. Кабы меньше было траурных маршей, было бы, возможно, и меньше смертей. Пойми, что я хочу сказать: почтение к трагедии гораздо опаснее, чем беззаботность детского лепета. Осознал ли ты, что является вечным условием трагедии? Существование идеалов, почитаемых более ценными, чем человеческая жизнь. А что является условием войн? То же самое. Тебя гонят на гибель, поскольку якобы существует нечто большее, чем твоя жизнь. Война может существовать лишь в мире трагедии; с начала истории человек не познал ничего, кроме трагического мира, и он не в силах выйти из него. Век трагедии может завершить лишь бунт фривольности. Люди уже сейчас знают из бетховенской Девятой лишь четыре такта оды «К радости»,

которые ежедневно слышат в рекламе духов «Белла». У меня это не вызывает возмущения. Трагедия будет изгнана из мира, как старая плохая актриса, которая, хватаясь за сердце, декламирует охрипшим голосом. Фривольность — радикальный курс лечения против ожирения. Вещи лишатся девяноста процентов смысла и станут легкими. В такой невесомой атмосфере исчезнет фанатизм. Война станет невозможной.

— Я рад, что ты наконец нашел способ, как устранить войны,— сказал Медведь.

— Можешь ли ты представить себе французскую молодежь, восторженно идущую воевать за отчизну? Медведь, война в Европе стала немыслимой. Не политически. Антропологически немыслимой. Европейцы уже не способны воевать.

Не вздумайте меня убеждать, что два человека, глубоко не согласных друг с другом, могут все же любить друг друга; это побасенки для детей. Пожалуй, они могли бы любить друг друга при условии, что будут молчать о своих взглядах или высказывать их только в шутливом тоне и таким путем умалять их значение (так, кстати, до сих пор и разговаривали друг с другом Поль и Медведь). Но стоит только спору разгореться, и кончен бал. Не потому, что они так твердо верят во взгляды, которые отстаивают, а потому, что не вынесут своей неправоты. Взгляните на эту пару. Их спор ничего не изменит, не приведет ни к какому решению, не повлияет на ход событий, он абсолютно бесплоден, излишен, рассчитан лишь на эту столовую с ее затхлым воздухом, вместе с которым он выветрится, как только уборщицы откроют окна. И все же обратите внимание на эту сосредоточенность маленькой аудитории вокруг стола! Все стихли и слушают их, забыв о своем кофе. Обоим противникам теперь уже все трын-трава, кроме одного: кто из них будет признан этой частицей общественного мнения обладателем истины, поскольку быть признанным тем, кто этой истиной не обладает, для каждого из них не что иное, как потеря чести. Или потеря собственного «я». Сам по себе взгляд, который они отстаивают, особенно их и не волнует. Но поскольку этот взгляд они когда-то сделали атрибутом своего «я», любое его ущемление подобно болезненному уколу.

Где-то в глубинах души Медведь испытывал удовлетворение, что Поль уже не будет больше читать по радио свои софистические комментарии; его голос, исполненный медвежьей спеси, звучал все более тихо и холодно. Зато Поль говорил все громче, и, чем дальше, тем мысли его становились все более утрированными и провокационными. Он сказал:

— Великая культура — не что иное, как плод той европейской извращенности, имя которой история, то есть той одержимости постоянно идти вперед, считать череду поколений эстафетным бегом, где каждый превосходит своего предшественника, дабы быть превзойденным своим последователем. Без этого эстафетного бега, называемого историей, не было бы европейского искусства и того, что его характеризует: жажды оригинальности, жажды перемены. Робеспьер, Наполеон, Бетховен, Сталин, Пикассо — все они участники эстафетного бега, причем бегают по одному и тому же стадиону.

— Так ты полагаешь, что Бетховен и Сталин сопоставимы? — спросил Медведь с ледяной иронией.

— Разумеется, хотя это и шокирует. Война и культура — это два полюса Европы, ее небо и ад, ее слава и позор, но разъединить их нельзя. Если кончится одно, кончится и другое, и одно не может кончиться без другого. То, что в Европе уже пятьдесят лет нет войны, каким-то таинственным образом связано с тем, что здесь вот уже пятьдесят лет не объявился никакой Пикассо.

— Вот что скажу тебе, Поль,— проговорил Медведь очень медленным голосом, словно поднимал вверх свою тяжелую лапу, чтобы в следующий момент нанести удар.— Если конец великой культуре, то, значит, конец и тебе, и твоим парадоксальным идеям, ибо парадокс, как таковой,— принадлежность великой культуры, а не детского лепета. Ты напоминаешь мне тех юнцов, которые когда-то объявляли себя сторонниками нацистов

или коммунистов не в силу трусости или карьеризма, а от избытка ума. Дело в том, что ничто не требует большего усилия мысли, чем аргументация, направленная на оправдание антимысли. У меня была возможность увидеть это своими глазами, пережить на собственном опыте после войны, когда интеллектуалы и художники, как телята, вступали в коммунистическую партию, которая затем с превеликим удовольствием их всех систематически истребляла. Ты поступаешь точно так же. Ты остроумный союзник своих могильщиков!

Стопроцентный осел

Из транзистора, лежавшего между их головами, раздавался хорошо знакомый голос Бернара; он разговаривал с актером, чей фильм в скором времени должен был впервые появиться на экране. Повышенный голос актера пробудил их от полусна.

— Я пришел сюда поговорить о фильме, а не о сыне.

— Не беспокойтесь, дойдет очередь и до фильма,— звучал голос Бернара.— Но это требования хроники. Пошли толки, что в скандальной истории вашего сына вы играли немалую роль.

— Приглашая меня сюда, вы мне совершенно ясно сказали, что хотите поговорить со мной о фильме. Стало быть, давайте говорить о фильме, а не о моих личных делах.

— Вы лицо общественное, и я спрашиваю вас о том, чем интересуется общественность. Я не делаю ничего другого, я лишь исполняю свои обязанности журналиста.

— Я готов выслушать ваши вопросы касательно фильма.

— Как вам угодно. Но слушателям, несомненно, покажется странным, почему вы уклоняетесь от ответа.

Аньес встала с постели. Четверть часа спустя после ее ухода на работу поднялся и Поль; оделся и спустился вниз к консьержке за почтой. Одно письмо было от Медведя. Множеством фраз, в которых горький юмор перемешивался с извинениями, он сообщал ему о том, что нам уже известно: радиостанция отказывалась от услуг Поля.

Он перечел письмо четыре раза. Потом, махнув рукой, ушел в контору. Но был сам не свой, ни на чем не мог сосредоточиться и думал только об этом письме. Было ли это для него таким ударом? С практической точки зрения — ничуть. И все-таки ему было больно. Всю свою жизнь он избегал общества адвокатов: был счастлив, когда вел семинар в университете, был счастлив, когда выступал на радио. Не то чтобы профессия адвоката была ему не по нраву; напротив, он любил своих подзащитных, старался понять мотивы их преступления и придать ему смысл; «я не адвокат, я поэт защиты!» — говаривал он в шутку; он осознанно был на стороне людей, оказавшихся вне закона, и считал себя (не без явного тщеславия) предателем, пятой колонной, партизаном человечности в мире нечеловеческих законов, комментируемых в пухлых книгах, которые брал в руки с отвращением пресыщенного знатока. Ему было важно общаться с людьми вне зала суда, со студентами, с литераторами, с журналистами, дабы сохранять сознание (а не только пустую иллюзию), что он принадлежит к их числу. Он тянулся к ним и сейчас страдал оттого, что письмо Медведя снова загоняет его в юридическую контору и в залы суда.

Но задело его еще и другое. Когда вчера Медведь назвал его «союзником своих могильщиков», он принял это разве что за элегантное оскорбление, лишенное конкретного смысла. Под словом «могильщики» он ничего не сумел вообразить себе. Он тогда еще ничего не знал о своих могильщиках. Но сегодня, когда он получил письмо от Медведя, ему вдруг стало ясно, что они существуют, что они уже засекли его и ждут.

Он вдруг понял, что люди видят его иначе, чем он сам себя видит, иным, чем он представлял себя в их глазах. Из всех сотрудников радиостанции он единственный, кто должен был уйти, хотя (в этом он не сомневался)

Медведь защищал его как мог. Чем он раздражал этих деятелей от рекламы? Впрочем, он был бы наивен, думая, что только они сочли его нежелательным. Нежелательным, вероятно, признали его и другие. Что-то наверняка произошло с его образом, хотя сам-то он этого не осознавал. Что-то произошло, а он и не знает что и никогда того не узнает. Уж так повелось, и это касается всех: мы никогда не узнаем, почему и чем мы раздражаем людей, чем мы милы им и чем смешны; наш собственный образ остается для нас величайшей тайной.

Поль понял, что в этот день он не сможет ни о чем другом думать, и потому, подняв трубку, пригласил Бернара пообедать с ним в ресторане.

Они уселись друг против друга, и Поль горел желанием рассказать о письме, которое получил от Медведя, но, будучи человеком воспитанным, сперва сказал:

— Я слушал тебя утром. Погонял ты этого актера, как зайца.

— Да, знаю,— сказал Бернар.— Возможно, я перестарался. Но я был в ужасном настроении. Вчера у меня был гость, о котором не могу забыть. Пожаловал ко мне незнакомый мужчина. На голову выше меня, с огромным животом. Представился, с настораживающей любезностью улыбнулся и сказал: «Имею честь вручить вам этот диплом». И, сунув мне в руку большой картонный тубус, настоял на том, чтобы я тотчас открыл его. В тубусе был диплом. В цвете. Каллиграфическим почерком там было написано: *Бернар Бертран произведен в чин стопроцентного осла.*

— Что, что? — прыснул Поль, но тотчас овладел собой, увидев серьезное, неподвижное Бернарово лицо, в котором нельзя было заметить и тени игривости.

— Да,— повторил мрачным голосом Бернар.— Я был произведен в чин стопроцентного осла.

— А кто тебя произвел? Там указана какая-нибудь организация?

— Нет. Только подпись, причем неразборчивая.

Бернар еще раз-другой описал, что произошло, затем добавил: — Сперва я не мог поверить своим глазам. Было ощущение, что я стал жертвой покушения, хотелось кричать, звать полицию. А потом осознал, что вообще бессилен что-либо сделать. Этот человек улыбался и протягивал мне руку. «Примите мои поздравления»,— сказал он, а я был так ошеломлен, что взял и пожал ему руку.

— Ты пожал ему руку? Ты действительно поблагодарил его? — сказал Поль, с трудом сдерживая смех.

— Когда я понял, что не могу потребовать ареста этого человека, я решил проявить хладнокровие и вел себя так, словно все, что происходит, в порядке вещей и вообще это меня не трогает.

— Это неизбежно,— сказал Поль.— Если человек произведен в ослы, он начинает вести себя как осел.

— К сожалению, это так,— сказал Бернар.

— И ты не знаешь, кто это был? Он же представился?

— Я был так взволнован, что его имя мигом выскочило из головы.

Поль не мог удержаться, чтобы снова не засмеяться.

— Да, я знаю, ты скажешь, что это шутка, и ты, разумеется, прав, это шутка,— говорил Бернар,— но я ничего не могу с собой поделать. С тех пор я думаю об этом постоянно и ни о чем другом думать не могу.

Поль уже не смеялся, ибо понял, что Бернар говорит правду: со вчерашнего дня, без сомнения, он не думал ни о чем другом.

А как бы реагировал Поль, получив такой диплом? Так же, как и Бернар. Когда вас производят в стопроцентные ослы, это значит, что по меньшей мере один человек считает вас ослом, и ему важно, чтобы вы знали об этом. Это уже само по себе пренеприятно. Но вполне возможно, что это не один человек, что за дипломом стоит инициатива десятка людей. И возможно также, что эти люди вознамерились сделать что-то еще, ну, допустим, послать заметку в газету, и завтра в «Монд» в рубрике похорон, свадеб и награждений появится сообщение, что Бернар был произведен в чин стопроцентного осла.

Затем Бернар поделился с Полем (и тот не знал, смеяться ему над ним или плакать), что в тот же день, когда неизвестный вручил ему диплом, он показывал его всем встречным и поперечным. Не желая оставаться один на один со своим позором, он пытался разделить его с другими и потому всем разъяснял, что этот выпад касается не только его лично: «Если бы это предназначалось одному мне, это принесли бы мне домой, на мой адрес. Но они принесли мне это на радио! Это выпад против меня как журналиста! Выпад против нас всех!»

Поль резал мясо, пил вино и думал: итак, здесь сидят два приятеля: одного обозвали стопроцентным ослом, другого — остроумным союзником своих могильщиков. И он вдруг осознал (трогательная приязнь к молодому другу от этого лишь возросла), что уже никогда про себя не назовет его Бернаром, а исключительно стопроцентным ослом, причем не из злорадства, а потому, что пред столь прекрасным званием никто не может устоять; да и ни один из тех, кому Бернар от волнения имел глупость показать диплом, уже никогда иначе его не назовет.

И еще подумалось ему, что Медведь поступил вполне по-дружески, назвав его остроумным союзником своих могильщиков лишь в тесном кругу, за столом. Награди он его этим титулом в дипломе, было бы куда печальнее. Так горести Бернара позволили ему почти забыть о своих переживаниях, и когда Бернар сказал ему: «Впрочем, с тобой тоже случилась неприятная вещь», он лишь махнул рукой: «А, эпизод», и Бернар согласился: «Я сразу же подумал, что это никак не может тебя уязвить. Ты сумеешь найти для себя тысячу других занятий, причем поинтереснее».

Когда Бернар провожал Поля к машине, тот весьма уныло заметил:

— Медведь ошибается, а имагологи правы. Человек — это всего лишь то, что являет собой его образ. Философы могут убеждать нас, будто безразлично, что думает о нас мир, что действительно лишь то, каковы мы на самом деле. Но философы ничего не смыслят. Поскольку мы живем с людьми, мы не что иное, как то, за кого люди нас принимают. Думать о том, какими нас видят другие, и стараться, чтобы наш образ был по возможности более симпатичным, считается своего рода притворством или фальшивой игрой. Но разве существует какой-либо прямой контакт между моим и их «я» без посредничества глаз? Разве мыслима любовь, если мы не озабочены тем, каков наш образ в мыслях любимого? Когда нам становится безразлично, каким нас видит тот, кого мы любим, это значит, мы его уже не любим.

— Ты прав,— сказал Бернар мрачным голосом.

— Наивная иллюзия думать, что наш образ лишь видимость, за которой скрыто наше «я» как единственно истинная сущность, не зависимая от глаз мира. Имагологи с крайней циничностью открыли, что это как раз наоборот: наше «я» лишь простая видимость, неосязаемая, невыразимая, туманная, тогда как единственная реальность, даже слишком легко осязаемая и выразимая, это наш образ в глазах других. И что самое худшее: ты не властелин этого образа. Поначалу ты стремишься сам нарисовать его, затем хочешь хотя бы влиять на него и его контролировать, но все тщетно: достаточно одной злонамеренной формулы, чтобы тебя навсегда превратить в жалкую карикатуру.

Они остановились у машины, и Поль увидел перед собой лицо Бернара, еще более тревожное и бледное. Минуту назад из лучших побуждений он хотел утешить друга, а сейчас понял, как он задел его своими словами. Какая жалость: он отдался своим размышлениям лишь потому, что думал о себе, о своем собственном положении, а не о Бернаре. Но теперь уже ничего не исправишь.

Попрощались, и Бернар сказал ему с трогательным смущением:

— Только, пожалуйста, ничего не говори Лоре. И Аньес — тоже ничего.

Поль искренне пожал ему руку:

— Положись на меня.

Вернувшись в контору, он взялся за работу. Встреча с Бернаром на

удивление успокоила его, на душе было лучше, чем до обеда. Под вечер он встретился дома с Аньес. Он рассказал ей о письме и тут же подчеркнул, что все это дело ровным счетом ничего для него не значит. Силился сказать это посмеиваясь, но Аньес заметила, что между словами и смехом Поль покашливает. Она отлично знала это покашливание. Он умел всегда совладать с собой, когда что-то неприятное приключалось с ним, и лишь этот короткий, смущенный кашель, которого он и сам не замечал, выдавал его.

— Им захотелось, чтобы передачи были более занятные и молодежные,— сказала Аньес. Ее слова, намеренно иронические, направлены были против тех, кто отменил передачу Поля. Затем она погладила его по волосам. Но этого не следовало делать. Поль увидел в ее глазах свой образ: образ униженного человека, о котором было решено, что он уже не молод и не занятен.

Кошка

Каждый из нас мечтает перешагнуть эротические условности, эротические табу и в опьянении вступить в царство Запретного. Но каждому из нас недостает для этого смелости...

Иметь любовницу старше себя или любовника моложе — вот что можно посоветовать в качестве самого простого и доступного всем способа перешагнуть Запрет. У Лоры впервые в жизни был любовник моложе ее. У Бернара впервые была любовница старше его, и они оба переживали это как возбуждающее грехопадение.

Когда Лора однажды объявила в присутствии Поля, что рядом с Бернаром она помолодела на десять лет, она говорила правду: в нее влился поток новой энергии! Однако моложе его она себя от этого не чувствовала! Напротив, с доныне не познанной радостью она наслаждалась ощущением, что у нее молодой любовник, который считает себя слабее ее и встревожен тем, что опытная любовница станет сравнивать его с предшественниками. В эротике как в танце: один всегда ведет другого. Лора впервые в жизни вела мужчину, и вести для нее было столь же упоительно, сколь для Бернара позволять себя вести.

Женщина, которая старше мужчины, прежде всего дает ему уверенность, что их любовь свершается далеко от тенет брака, ибо никто все же не станет всерьез думать, что молодой мужчина, перед которым впереди простирается удачливая жизнь, вступит в брак с женщиной на восемь лет старше себя.

В этом плане Бернар смотрел на Лору так же, как Поль на даму, которую задним числом возвысил до жемчужины своей жизни: Бернар предполагал, что его любовница считается с тем, что однажды добровольно уступит место молодой жене, которую он сможет представить родителям, не приведя их при этом в замешательство. Уверовав в ее материнскую мудрость, он грезил даже о том, что в один прекрасный день она пойдет свидетелем на свадьбу и начисто утаит от невесты, что когда-то была (а может, будет и далее, почему нет?) его любовницей.

Их безоблачное счастье длилось два года. Затем Бернар был произведен в чин стопроцентного осла и стал неразговорчивым. Лора о дипломе ничего не знала (Поль сдержал слово), а поскольку не была приучена расспрашивать его о делах, ничего не знала и о прочих трудностях, с которыми он столкнулся на радио (беда, как известно, не ходит одна), и его замкнутость объясняла себе лишь тем, что он перестал ее любить. Она уже не раз ловила его на том, что он не слышит, что она ему говорит, и была уверена, что в такие минуты он думает о другой женщине. Ах, сколь малого достаточно в любви, чтобы человек совсем отчаялся!

Однажды он пришел к ней, весь погруженный в черные мысли. Она удалилась в соседнюю комнату переодеться, а он остался в гостиной наедине с большой сиамской кошкой. К кошке он не испытывал особой

симпатии, но знал, что его пассия в ней души не чает. Итак, он сидел в кресле, предавался черным мыслям и вдруг механически протянул руку к кошке, полагая, что обязан ее погладить. Но она, фыркнув, укусила его в руку. Укус тут же подключился к целой веренице обид, которые в последние недели преследовали и унижали его, а посему он впал в дикую ярость, вскочил с кресла и кинулся за кошкой. Она махнула в угол, выгнула спину и грозно зашипела.

Тут он обернулся и увидел Лору. Она стояла на пороге и явно наблюдала всю сцену. Она сказала: — Нет, нет, не смей ее наказывать. Она была совершенно права.

Он смотрел на Лору с удивлением. Укус причинял ему боль, и от своей любовницы он ожидал если не союза с ним против зверя, то по крайней мере проявления элементарного чувства справедливости. Его охватило сильное желание подойти к кошке и дать ей такого пинка, чтобы она распласталась на потолке гостиной. Лишь с великим усилием он сдержал себя.

Лора добавила, делая упор на каждом слове: — Она требует, чтобы тот, кто гладит ее, по-настоящему сосредоточился на этом. Я тоже терпеть не могу, когда кто-то бывает со мной, а при этом думает о ком-то другом.

Когда минуту назад Лора наблюдала, как Бернар гладит кошку, неприязненно реагировавшую на его отстраненную рассеянность, она испытала чувство солидарности с ней; вот уже несколько недель как Бернар ведет себя по отношению к ней совершенно так же: гладит ее и при этом думает о чем-то другом; делает вид, что он с ней, но она-то знает: он вовсе не слышит, что она ему говорит.

Во время этой сцены Лоре представилось, что ее второе, символическое, мистическое «я», каким она считала свою кошку, хочет ее подбодрить, указать ей, как вести себя, послужить ей примером. Бывают минуты, когда надо выпустить когти, сказала она себе и вознамерилась за интимным ужином в ресторане, куда они должны были сейчас отправиться, набраться храбрости и сделать решающий шаг.

Опережая события, скажу прямо: трудно представить себе бóльшую нелепость, чем ее решение. То, что она собиралась сделать, совершенно противоречило всем ее интересам. А дело вот в чем: те два года, что они были знакомы, Бернар был с нею счастлив, возможно, даже более счастлив, чем сама Лора могла предположить. Она была для него бегством из жизни, какую с детства ему готовил отец, благозвучный Бертран Бертран. Наконец он мог жить свободно, сообразно своим желаниям, иметь укромный уголок, куда не сунет любопытную голову ни один член его семьи, уголок, где он живет совершенно иначе, чем привык жить; он обожал Лорину богему, ее рояль, к которому она иной раз подсаживалась, концерты, на которые она его водила, ее настроения и ее экстравагантности. Он оказался с ней далеко от богатых и скучных людей, среди которых вращался отец. Их счастье, однако, зависело от одного условия: они должны были оставаться вне брачных уз. Стань они супругами, все разом бы изменилось: их союз вмиг был бы открыт для любого вмешательства его семьи; их любовь потеряла бы не только свою прелесть, но и сам свой смысл. И Лора лишилась бы всей своей власти, какую до сих пор имела над Бернаром.

Как же случилось, что, невзирая на все, она могла принять такое глупое решение, противоречащее всем ее интересам? Неужто она так мало знала своего любовника? Так плохо понимала его?

Да, как это ни удивительно, она не знала и не понимала его. Она даже гордилась тем, что в Бернаре, кроме его любви, ее ничто не интересует. Она никогда не спрашивала его об отце. Она ничего не знала о его семье. Когда он иной раз говорил о ней, Лора демонстративно скучала и тут же объявляла, что на пустые разговоры ей не хочется тратить время, какое она могла бы уделить Бернару. А еще удивительнее, что даже в мрачные недели после получения диплома, когда он стал молчалив и просил у нее извинения за свою озабоченность, она всегда говорила: «Да я знаю, что такое трудности», но ни разу не задала ему самый простой из всех мыслимых вопросов:

«*Какие* у тебя трудности? Скажи внятно, что происходит? Объясни мне, что тебя мучит!»

Странная вещь: она была влюблена в него до безумия, но при этом не интересовалась им. Я мог бы даже сказать: она была влюблена в него до безумия, и *именно потому* не интересовалась им. Упрекни мы ее в отсутствии интереса к нему и обвини в том, что она не знает своего любовника, она не поняла бы нас. Ибо Лора не знала, что такое *знать* кого-то. В этом отношении она была словно девственница, которая думает, что у нее родится ребенок, если она станет много целоваться со своим любезным. Она думала о Бернаре в последнее время почти непрерывно. Она представляла себе его тело, его лицо, у нее было чувство, что она постоянно с ним, что она вся им пронизана. Поэтому она была уверена, что знает его наизусть и что никто никогда не знал его так, как она. Чувство любви всем нам внушает ложную иллюзию познания.

После этого пояснения мы, пожалуй, можем наконец поверить, что за десертом она сказала ему (в ее оправдание я мог бы добавить, что они выпили бутылку вина и две рюмки коньяка, но я уверен, что она сказала бы это, даже не будучи в опьянении): «Бернар, женись на мне!»

Жест протеста против нарушения прав человека

Брижит уходила с урока немецкого, твердо решив им не заниматься. С одной стороны, потому что в языке Гёте не видела для себя никакой надобности (к его изучению ее принудила мать), с другой — потому что ощущала с немецким глубокое несогласие. Этот язык раздражал ее своей нелогичностью. Сегодняшний пример переполнил чашу ее терпения: предлог *ohne* (без) управляет винительным падежом, предлог *mit* (с) — дательным. Почему? Ведь оба предлога означают позитивный и негативный аспект одного и того же отношения, поэтому должны были бы управлять одним и тем же падежом. Она сказала об этом учителю, молодому немцу, который смутился и сразу же почувствовал себя виноватым. То был симпатичный мягкий человек, страдающий от того, что он представитель народа, который позволил властвовать над собой Гитлеру. Готовый видеть в своем отечестве все пороки, он мгновенно согласился, что не существует никакого приемлемого основания, чтобы предлоги *mit* и *ohne* управляли двумя различными падежами.

— Нелогично, я знаю, но так уж принято в течение веков,— говорил он, словно просил молодую француженку смилостивиться над языком, проклятым историей.

— Я рада, что вы с этим согласны. Это нелогично. А язык *должен* быть логичным,— говорила Брижит.

Молодой немец подпевал ей:

— К сожалению, у нас не было Декарта. Это непростительная брешь в нашей истории. В Германии нет традиции разума и ясности, в ней полно метафизического тумана и вагнеровской музыки, и мы все знаем, кто был величайшим поклонником Вагнера: Гитлер!

Брижит не интересовали ни Вагнер, ни Гитлер, и она следовала за своей мыслью:

— Языком, в котором нет логики, может овладеть ребенок, потому что ребенок не думает. Но им никогда не сможет овладеть взрослый иностранец, поэтому для меня немецкий не является языком мирового общения.

— Вы абсолютно правы,— сказал немец и тихо добавил: — По крайней мере, вы видите, насколько абсурдно было стремление немцев к мировому господству!

Довольная собой, Брижит села в машину и поехала к «Фашон» купить бутылку вина. Она хотела запарковаться, но это оказалось невозможным: ряды машин без единого просвета окаймляли тротуары в окрестностях

целого километра; она колесила с четверть часа, но, так и не найдя нигде места, преисполнилась запальчивого удивления; она въехала на тротуар и оставила машину там. Вышла и направилась к магазину. Но уже издали увидала, что происходит что-то необычное. Когда подошла ближе, поняла, в чем дело.

Снаружи и внутри известного продуктового магазина «Фашон», где любой товар в десять раз дороже, чем в другом месте, так что за покупками ходят сюда лишь те, кому бóльшее удовольствие доставляет платить, чем есть, теснилось с сотню плохо одетых людей — безработных; это была особая манифестация: безработные пришли сюда вовсе не для того, чтобы что-то разбить, кому-то угрожать или выкрикивать какие-то лозунги; они просто хотели пристыдить богатеев, уже одним своим присутствием лишая их желания купить вино и икру. И в самом деле, на лицах продавцов и покупателей блуждали смущенные улыбки, и стало невозможно ни продавать, ни покупать.

Брижит протиснулась внутрь. К безработным она не испытывала никакой особой антипатии, как и против дам в манто не была предубеждена. Она громко попросила бутылку бордо. Ее решительность удивила продавщицу, осознавшую вдруг, что присутствие безработных, ничем ей не угрожающих, вовсе не мешает ей обслужить молодую покупательницу. Брижит заплатила за бутылку и пошла назад к машине, у которой дожидались двое полицейских, потребовавших от нее штрафа.

Она напустилась на них, а когда они заявили, что машина не по правилам запаркована и не дает людям пройти по тротуару, она указала на ряды машин, стоявших впритык. «Скажите, где мне надо было припарковаться? Если людям позволено покупать машины, то надо гарантировать им и место парковки, не так ли? Будьте логичны!» — обрушилась она на них.

Я рассказываю это лишь ради одной детали: когда Брижит кричала на полицейских, она вдруг вспомнила о безработных в магазине «Фашон» и прониклась к ним внезапной симпатией; почувствовала себя связанной с ними общей борьбой. Это придало ей смелости, и она повысила голос; полицейские (неуверенные, как и дамы в манто при виде безработных) не способны были ни на что другое, кроме как неубедительно и тупо повторять: «запрещено», «не положено», «дисциплина», «порядок» и в конце концов позволили ей отъехать, так и не уплатив штрафа.

Во время перебранки Брижит вертела головой короткими, быстрыми движениями, поднимая притом плечи и брови. Когда она рассказывала об этом эпизоде дома отцу, ее голова проделывала то же движение. Мы уже встречались с этим жестом: он выражает досадливое удивление по поводу того, что кто-то не хочет признать за нами наши самые естественные права. Поэтому этот жест назовем *жестом протеста против нарушения прав человека.*

Понятие прав человека существует уже двести лет, но, начиная со второй половины семидесятых годов нашего века, оно стало приобретать особую популярность. В это время как раз был выдворен из своей страны Александр Солженицын, и его необычная фигура в ореоле бороды и наручников гипнотизировала западных интеллектуалов, взыскующих великой судьбы, которой им недоставало. Только благодаря ему они поверили с пятидесятилетним опозданием, что в коммунистической России существуют концентрационные лагеря; даже прогрессисты вдруг готовы были допустить, что сажать человека за его образ мыслей несправедливо. И для этой своей новой позиции они нашли даже известное обоснование: русские коммунисты нарушили права человека, причем невзирая на то, что их торжественно провозгласила сама Французская революция!

Так благодаря Солженицыну права человека вновь поселились в словаре нашего времени; я не знаю ни одного политика, который бы десять раз на дню не говорил о «борьбе за права человека» или о «нарушении прав человека». Но людям на Западе не угрожают концлагеря, и они могут говорить и писать все, что вздумается, так что чем больше борьба за права

человека обретала популярность, тем больше она утрачивала всякое конкретное содержание, пока в конце концов не стала некоей тотальной позой всех по отношению ко всему, некоей энергией, обращающей все человеческие хотения в право. Мир стал правом человека, и все стало правом: желание любви — правом на любовь, желание отдыха — правом на отдых, желание дружбы — правом на дружбу, желание ездить на запрещенной скорости — правом ездить на запрещенной скорости, желание издать книгу — правом на издание книги, желание кричать ночью на площади — правом кричать на площади. Безработные имеют право захватывать магазин с дорогими товарами, дамы в манто имеют право купить икру, Брижит имеет право парковаться на тротуаре, и все, безработные, дамы в манто и Брижит, принадлежат к одной и той же армии борцов за права человека.

Поль сидел в кресле напротив дочери и с любовью смотрел на ее голову, которая в быстром темпе вертелась из стороны в сторону. Он знал, что нравится дочери, и это было для него важнее, чем нравиться жене. Дело в том, что восторженные глаза дочери давали ему то, что Аньес дать ему не могла: доказательство, что он не стал чужд молодости, что он все еще принадлежит к молодым. Не прошло и двух часов с той минуты, как Аньес, растроганная его кашлем, погладила его по волосам. Насколько дороже ему был вид вертящейся из стороны в сторону головки дочери, чем это унизительное поглаживание! Присутствие дочери действовало на него как аккумулятор энергии, умножающий его силы.

Быть абсолютно современным

Ах, мой милый Поль, который в желании провоцировать и изводить Медведя ставил крест на истории, на Бетховене и Пикассо... В моих мыслях он сливается с Яромилом, героем моего романа, который я закончил ровно двадцать лет назад и который в одной из последующих глав оставлю для профессора Авенариуса в бистро на бульваре Монпарнас.

Мы в Праге, в 1948 году, восемнадцатилетний Яромил безумно влюблен в современную поэзию, в Бретона, Элюара, Десноса, Витезслава Незвала и по их примеру исповедует девиз, выдвинутый Рембо в книге «Пора в аду»: «Надо быть абсолютно современным». Однако то, что в Праге 1948 года внезапно заявило о себе как об абсолютно современном, была социалистическая революция, мгновенно и грубо отвергшая современное искусство, в которое безумно был влюблен Яромил. И тогда мой герой в кругу нескольких друзей (так же, как и он, безумно влюбленных в современную поэзию) с сарказмом отрекся от всего того, что любил (любил по-настоящему и всей душой), поскольку не хотел предать великий приказ «быть абсолютно современным». В свое отрицание он вложил всю ярость и пылкость девственника, который мечтает брутальным действом вступить в свою зрелость, и его друзья, наблюдая со сжавшимся сердцем, как ожесточенно отвергает он самое дорогое, ради чего жил и хотел жить дальше, отвергает кубизм и сюрреализм, Пикассо и Сальвадора Дали, Бретона и Рембо, отвергает их во имя Ленина и Красной армии (которые в то время являли собой вершину мыслимой современности), испытывали сперва удивление, потом отвращение и наконец едва ли не ужас. Вид этого девственника, готового приспособиться к тому, что провозглашало себя современным, и приспособиться вовсе не из трусости (в угоду личному благополучию или карьере), а мужественно, как тот, кто с болью жертвует всем, что любит, да, этот его вид поистине таил в себе ужас (который был предвестником ужаса террора, затем наступившего, ужаса преследований и арестов). Возможно, кое у кого из тех, кто тогда наблюдал за ним, возникла мысль: «Яромил союзник своих могильщиков».

Поль и Яромил, конечно, совсем не похожи. Единственное, что роднит их, это страстная убежденность, что «надо быть абсолютно современным». «Абсолютно современный» — понятие, не имеющее никакого установленного или поддающегося четкому определению содержания. Рембо в 1872

году под этими словами едва ли представлял себе миллионы ленинских и сталинских бюстов, а еще менее — рекламные фильмы, цветные фотографии в журналах или исступленное лицо рок-певца. Но все это несущественно, ибо быть *абсолютно* современным означает: не принимая в расчет содержания современности, служить ему, как служат абсолюту, то есть без колебаний.

Так же как и Яромил, Поль знал, что завтра современность иная, чем сегодня, и что во имя вечного *императива* современности необходимо уметь предать ее изменчивое *содержание,* равно как во имя *девиза* Рембо предать его *стихи.* В Париже 1968 года в терминологии еще более радикальной, чем та, какой пользовался Яромил в 1948 году в Праге, студенты отрицали мир такой, какой он есть, мир легковесности, комфорта, коммерции, рекламы, мир тупой массовой культуры, вдалбливающей в людские головы свои мелодрамы, мир условностей, мир отца. Поль провел тогда несколько ночей на баррикадах, и голос у него был столь же решительным, как и у Яромила двадцать лет назад, ничто не могло смягчить его, и он, опершись на руку, которую протянул ему студенческий бунт, шагал прочь из мира отцов, дабы в свои тридцать или тридцать пять лет наконец повзрослеть.

Но время шло, дочь его росла и чувствовала себя весьма уютно в мире таком, каков он есть, в мире телевизора, рока, рекламы, масскультуры с ее мелодрамами, в мире певцов, авто, моды, роскошных продуктовых магазинов и элегантных промышленников, которые становились телевизионными звездами. Если Поль когда-то готов был упрямо отстаивать свои взгляды против судей, полицейских, префектов и министров, он не способен был отстаивать их перед дочерью, которая садилась к нему на колени и совсем не спешила покинуть мир отца и стать взрослой. Напротив, хотела по возможности дольше оставаться дома со своим толерантным папочкой, который (чуть ли не с умилением) позволял ей каждую субботу оставаться на ночь с дружком в ее комнате, что была возле спальни родителей.

Что значит быть абсолютно современным, когда человек уже не молод и его дочь совершенно другая, чем он был в молодости? Поль легко нашел ответ: быть абсолютно современным в данном случае означает абсолютно идентифицироваться с дочерью.

Я представляю себе Поля: он с Аньес и Брижит дома за ужином. Брижит вполуоборот сидит на своем стуле, жует и смотрит на экран телевизора. Все трое молчат, поскольку звук телевизора пущен на полную громкость. У Поля ни на минуту не выходит из головы злополучная фраза Медведя, назвавшего его союзником своих могильщиков. Затем из задумчивости его выводит смех дочери: на экране реклама — голый, примерно годовалый ребенок встает с ночного горшка и тянет за собой туалетную бумагу, которая отматывается от рулона и белоснежно расстилается за фигуркой идущего малыша, как чудесный шлейф невесты. Тут Поль вспоминает, что на днях с удивлением узнал, что Брижит не читала ни одного стихотворения Рембо. Если учесть, как он сам в ее возрасте любил Рембо, то с полным правом он может считать ее своим могильщиком.

В этом есть для него что-то печальное: знать, что его дочь от души забавляется телевизионной нелепицей и что никогда не читала его любимого поэта. Но Поль тут же задает себе вопрос: почему, собственно, он так любил Рембо? как он пришел к этой любви? было ли у ее истоков очарование его стихов? Нет. Рембо тогда для него сливался в одну революционную амальгаму с Троцким, с Бретоном, с сюрреалистами, с Мао, с Кастро. Первое, что он знал из Рембо, был его лозунг, всеми пережеванный: changer la vie, *изменить жизнь.* (Будто для такой банальной формулы нужен был поэтический гений...) Да, это правда, что потом он читал его стихи, некоторые даже знал наизусть и любил их. Но он никогда не прочел всех его стихов и любил только те, о которых говорили его знакомые и говорили о них лишь потому, что им в свою очередь их рекомендовали их знакомые. Рембо, следовательно, не был его эстетической любовью, а возможно,

у него никогда и не было никакой эстетической любви. Он объявлял себя его приверженцем, как становятся под знамена, как примыкают к политической партии или болеют за футбольную команду. Что на деле принесли Полю стихи Рембо? Лишь чувство гордости, что он принадлежит к тем, кто любит стихи Рембо.

Мысленно он все время возвращался к недавнему спору с Медведем: да, он перегнул палку, позволил себе увлечься парадоксом, провоцировал Медведя и всех остальных, но в конечном счете разве все, что он говорил, не было правдой? То, что Медведь с таким уважением называет «культурой», не есть ли всего лишь наша самореклама, нечто пусть несомненно прекрасное и ценное, но значащее для нас гораздо меньше, чем мы способны признать?

Несколько дней тому назад он развивал перед Брижит взгляды, которые шокировали Медведя, стремясь при этом употреблять те же слова. Любопытно было, как она прореагирует. Но она не только не возмутилась провокационными формулами, но готова была идти гораздо дальше. Для Поля это было чрезвычайно важно. Он ведь тянулся к дочери чем дальше, тем больше, и в последние годы интересовался ее мнением касательно всех своих проблем. Прежде он делал это в воспитательных целях, дабы заставить ее думать о серьезных вещах, но вскоре роли незаметно переменились: он уже походил не на учителя, поощряющего вопросами робкого ученика, а на растерянного человека, который ждет совета прорицательницы.

От прорицательницы не требуется особой мудрости. (У Поля нет преувеличенного мнения насчет таланта или образованности своей дочери.) Надо только, чтобы она была связана невидимыми нитями с неким вместилищем мудрости, что находится вне ее. Он слушал, как Брижит развивает свои взгляды, и приписывал их не ее личной оригинальности, а большой коллективной мудрости молодости, что говорит ее устами, и потому принимал их со все большим доверием.

Аньес встала из-за стола, собрала посуду и понесла ее на кухню, Брижит полностью повернулась вместе со стулом к экрану, и Поль остался за столом в одиночестве. Он представил себе игру, в какую играли в обществе его родители. Вокруг десяти стульев ходят десять человек и по условному знаку все должны сесть. На каждом стуле — надпись. На том, что выпал ему, было написано: *остроумный союзник своих могильщиков*. И он знает, что игра продолжаться уже не будет и что на этом стуле он останется сидеть навсегда.

Что делать? Ничего. Впрочем, почему человеку и не быть союзником своих могильщиков? Или прикажете ему драться с ними на кулачках? Чтобы потом могильщики еще и наплевали на его гроб?

Он снова услышал смех Брижит, и тут пришло ему на ум новое определение, самое парадоксальное, самое радикальное. Оно понравилось ему настолько, что он почти забыл о своем горе. Это определение звучало так: быть абсолютно современным — значит быть союзником своих могильщиков.

Быть жертвой своей славы

Сказать Бернару «женись на мне!» было ошибкой в любом случае, а уж после того, как он получил диплом стопроцентного осла,— ошибкой столь же огромной, как Монблан. Прежде всего надо осознать то, что на первый взгляд выглядит совершенно неправдоподобно, но без чего нельзя понять Бернара: кроме кори в детстве, он не перенес ни одной болезни, кроме смерти отцовской охотничьей собаки, до сих пор не ранила его ни одна кончина, и, кроме нескольких плохих отметок на экзаменах, он не познал ни одной неудачи; он жил в естественном убеждении, что судьбой ему назначено счастье и что у всех он вызывает лишь одни добрые чувства. Присвоение звания осла было первым большим ударом, который ему нанесли.

Не обошлось тут и без странного стечения обстоятельств. Примерно

в это же время имагологи развернули рекламную кампанию в пользу его радиостанции, и на больших плакатах, развешанных по всей Франции, красовалось цветное фото редакционной команды: они стояли в белых рубашках с закатанными рукавами на фоне голубого небосклона, и у всех был разинут рот: они смеялись. Поначалу он ходил по Парижу в гордом возбуждении. Но спустя одну-две недели ничем не омраченной славы к нему пришел тот самый пузатый великан и, улыбаясь, протянул ему картонный тубус с дипломом. Случись это в ту пору, когда его большая фотография еще не стала всеобщим достоянием, он, пожалуй, перенес бы это несколько легче. Но слава фотографии придала позору диплома некий резонанс: она умножила его.

Если в «Монд» появляется сообщение, что какой-то Бернар Бертран произведен в чин стопроцентного осла,— это одно, и совсем другое — когда дело касается человека, чье фото висит на всех углах. Ко всему, что с нами происходит, слава добавляет стократное эхо. А ведь неловко ходить по свету, таща за собой это эхо. Бернар, тут же осознав свою внезапную уязвимость, подумал, что слава — это как раз то, к чему он никогда не стремился. Конечно, успех манил его, но успех и слава — вещи разные. Слава означает, что вас знает множество неведомых вам людей, которые чего-то требуют от вас, хотят знать о вас все подробности и относятся к вам так, будто вы их собственность. Актеры, певцы, политики, вероятно, испытывают некое наслаждение, когда они могут таким образом отдать себя во власть другим. Но о подобном наслаждении Бернар не мечтал. Недавно, когда он интервьюировал актера, чей сын был замешан в каком-то досадном скандале, он не без удовольствия подметил, как слава стала ахиллесовой пятой актера, его слабостью, гривой, за которую Бернар мог схватить его, трясти и не отпускать. Бернар всегда мечтал быть тем, кто задает вопросы, а не тем, кто должен отвечать. Слава же выпадает тому, кто отвечает, а не тому, кто спрашивает. Лицо отвечающего освещено соффитами, тогда как того, кто спрашивает, снимают со спины. Освещен Никсон, а никак не Вудворд. Бернар мечтает не о славе освещаемого, а о силе того, кто в полутьме. Он мечтает о силе охотника, который застрелит тигра, но никоим образом не о славе тигра, вызывающего восхищение у тех, кто употребит его как коврик у кровати.

Однако слава выпадает на долю не только знаменитых. Всяк проживает свою маленькую, короткую славу и хотя бы на какое-то время испытывает то же, что Грета Гарбо, Никсон или тигр, с которого содрали шкуру. Бернаров разинутый рот смеялся с парижских стен, и у него было ощущение, что его поставили к позорному столбу: все видят его, изучают, судят. В тот момент, когда Лора сказала ему: «Бернар, женись на мне!», он представил ее у позорного столба рядом с собой. И вдруг (прежде никогда такого не случалось) увидел ее старой, довольно неприятно экзальтированной и слегка смешной.

Все это было тем нелепее, что она никогда не была ему столь нужна, как сейчас. Из всех возможных любовных связей самой желанной для него всегда оставалась любовь женщины старше его, но при условии, что эта любовь будет еще более потаенной, а женщина — еще более мудрой и более деликатной. Если бы Лора вместо глупого матримониального призыва решила воздвигнуть из их любви прекрасный, роскошный замок в стороне от общественной жизни, ей не пришлось бы опасаться потерять Бернара. Но на каждом шагу она видела его большую фотографию и, связав этот факт с переменой в его поведении, с его молчаливой рассеянностью, уверенно сделала вывод, что успех привлек к нему другую женщину, о которой он непрестанно думает. И она, не желая сдаться без боя, перешла в наступление.

Вам теперь понятно, почему Бернар пошел на попятную. Когда один наступает, другому приходится отступать, таков закон. Отступление, как всем известно, самый трудный военный маневр. Бернар осуществлял его с точностью математика: если до сих пор он привык проводить у Лоры четыре ночи в неделю, теперь он свел их к двум; если он привык бывать

с нею все уик-энды, теперь он бывал с нею лишь каждое второе воскресенье и в будущем собирался перейти к еще большим ограничениям. Он ощущал себя пилотом в космической ракете, возвращающейся в стратосферу, когда надо было срочно начать тормозить. И он стал тормозить, осторожно и решительно, в то время как его очаровательная подруга-мать таяла на глазах. Вместо нее вдруг появилась женщина, которая вечно с ним вздорила, теряла мудрость, зрелость и проявляла назойливую активность.

Однажды Медведь сказал ему:

— Я познакомился с твоей невестой.

Бернар покраснел от стыда.

Медведь продолжал:

— Она говорила о каком-то вашем разладе. Симпатичная женщина. Будь к ней повнимательнее.

Бернар был взбешен. Медведь что знает, все скажет, дело известное, и Бернар не сомневался, что на радио уже все осведомлены, кто его любовница. Встречаться с женщиной старше себя до сих пор казалось ему прелестной и едва ли не смелой извращенностью, но теперь он был убежден, что в его выборе коллеги не увидят ничего, кроме нового подтверждения его ослиной дурости.

— Почему ты жалуешься на меня чужим людям?

— Каким чужим людям?

— Медведю.

— Я думала, это твой друг.

— Даже если он мой друг, почему ты посвящаешь его в наши интимные дела?

Она сказала с грустью:

— Я не скрываю того, что люблю тебя. Или я не имею права сказать об этом? Может, ты стыдишься меня?

Бернар уже ничего не говорил. Да, он стыдился ее. Стыдился ее, хотя был с нею счастлив. Но был с нею счастлив в те минуты, когда забывал, что стыдится ее.

Борьба

Лора, чувствуя, что космическая ракета любви замедляет свой полет, была близка к отчаянию.

— Объясни мне, что с тобой произошло?

— Со мной ничего не произошло.

— Ты изменился.

— Мне нужно побыть одному.

— Случилось что-нибудь?

— Кой-какие сложности.

— Если у тебя сложности, тем более нельзя быть одному. Если человека что-то беспокоит, ему нужно, чтобы кто-то был рядом.

В пятницу он уехал в свой загородный дом и не пригласил ее. Она приехала к нему в субботу незваная. Она знала, что делать этого не надо, но она уже давно привыкла делать то, что не надо, и была даже горда этим, поскольку как раз этим-то мужчины и восхищались в ней, а Бернар — более других. Иной раз посреди концерта или театрального спектакля, которые не нравились ей, она в знак протеста поднималась и уходила так демонстративно и шумно, что люди возмущенно оглядывались. Однажды, когда Бернар с дочерью своей консьержки послал ей в магазин письмо, которое она томительно ждала, она взяла с полки меховую шапку, стоившую не менее двух тысяч франков, и на радостях отдала ее этой шестнадцатилетней девушке. В другой раз она поехала с ним на два выходных дня в снятую на побережье виллу и, желая его за что-то проучить, день-деньской играла с двенадцатилетним сынишкой соседа-рыбака, делая вид, что напрочь забыла о существовании любовника. Неудивительно, что и на сей раз в ее поведении, даже чувствуя себя уязвленным, он прежде всего усмотрел

пленительную непосредственность («из-за этого мальчика я забыла обо всем на свете!») в сочетании с чем-то обезоруживающе женским (разве не была она *по-матерински* растрогана ребенком?) и сразу же перестал сердиться, когда весь следующий день она целиком посвятила ему. Под его влюбленным и восторженным взглядом ее капризные эскапады давали буйные всходы, можно сказать, расцветали, как розы; в своих непредсказуемых поступках и опрометчивых словах она усматривала свою самобытность, очарование своего «я» и была счастлива.

Когда же Бернар начал ускользать от нее, ее экстравагантное поведение, хотя и не изменилось, однако сразу же утратило свой радостный и естественный характер. В тот день, когда она решила приехать к нему незваной, она знала, что не вызовет восторга, и вошла в его дом с ощущением тревоги, приведшей к тому, что определенная дерзость ее поведения, в иные времена невинная и даже привлекательная, на сей раз выглядела агрессивной и судорожной. Сознавая это, она сердилась на него, что он лишил ее радости, какую еще совсем недавно испытывала от самой себя, радости, оказавшейся, как выяснилось, слишком хрупкой, не пустившей корней и целиком зависящей от него, от его любви и восхищения. Но тем сильнее что-то побуждало ее продолжать вести себя экзальтированно, безрассудно и провоцировать Бернара злиться на нее; она хотела вызвать взрыв, тайно и смутно надеясь, что после бури тучи рассеются и все будет, как было.

— Вот и я. Надеюсь, ты рад мне,— смеясь, сказала она.

— Да, рад. Но я приехал сюда работать.

— Я не буду тебе мешать. Мне ничего от тебя не нужно. Я просто хочу быть с тобой. Разве я когда-нибудь мешала тебе работать?

Он не отвечал.

— Мы ведь часто ездили за город, и ты там готовил передачу. Хоть когда-нибудь я мешала тебе?

Он не отвечал.

— Я мешала тебе?

Что поделаешь, пришлось ответить:

— Не мешала.

— Тогда почему я мешаю теперь?

— Не мешаешь.

— Не лги! Будь мужчиной и найди в себе хотя бы мужество сказать, что ты страшно сердишься, что я приехала без приглашения. Я не выношу трусливых мужиков. По мне, так лучше бы ты попросил меня тут же убраться. Ну скажи это!

Он смутился. Пожал плечами.

— Почему ты трусишь?

Он опять пожал плечами.

— Не пожимай плечами!

Ему хотелось в третий раз пожать плечами, но он не сделал этого.

— Объясни мне, что с тобой произошло.

— Ничего со мной не произошло.

— Ты изменился.

— Лора! У меня сложности! — повысил он голос.

Она тоже повысила голос:

— И у меня сложности!

Он понимал, что ведет себя глупо, точно ребенок, распекаемый мамочкой, и ненавидел ее за это. Не знал, что ему и делать. Он умел быть с женщинами милым, забавным, возможно, даже обольстительным, но не умел злиться на них, этому никто не научил его, напротив, все вбивали ему в голову, что сердиться на них никогда не следует. Как вести себя мужчине с женщиной, которая приезжает к нему без приглашения? Где университет, в котором изучалась бы эта наука?

Он перестал отвечать ей и удалился в соседнюю комнату. Лег на диван и взял первую попавшуюся под руку книжку. Это было карманное издание детектива. Он лежал на спине и держал перед собой книжку

открытой: делал вид, что читает. Спустя примерно минуту она вошла к нему. Села в кресло напротив. Поглядела на цветную картинку на обложке книги и сказала:

— Как ты можешь читать такое?

Он с удивлением посмотрел на нее.

— Я имею в виду эту обложку.

Он все еще не понимал ее.

— Как ты можешь показывать мне эту аляповатую обложку? Если ты твердо намерен читать эту книжку в моем присутствии, то, будь любезен, доставь мне удовольствие и сорви обложку.

Бернар, ничего не говоря, сорвал обложку, подал ее Лоре и продолжал читать.

Ей хотелось кричать. Она подумала, что сейчас ей в самую пору подняться, уйти и уже никогда больше не видеть его. Или слегка отодвинуть книжку, которую он держит в руке, и плюнуть ему в лицо. Но у нее недоставало смелости ни на одно, ни на другое. Вместо этого она бросилась к нему (книга выпала у него из рук на ковер) и стала исступленно его целовать, шаря руками по всему его телу.

У Бернара не было ни малейшего желания заниматься любовью. Но если у него хватило мужества отказаться от объяснений с Лорой, то от ее эротического призыва отказаться он не сумел. Впрочем, в этом смысле он был подобен всем мужчинам на свете. Какой из них отважится сказать женщине, любовно касающейся его межножья: «Убери свою руку»? И вот тот, кто еще минуту назад с высокомерным презрением сорвал обложку и протянул ее униженной любовнице, теперь послушно реагировал на ее прикосновения, целовал ее и при этом стягивал брюки.

Да и она не очень-то стремилась к любовной близости. Это отчаяние от того, что она не знала, что делать, и потребность что-то сделать бросили ее к нему. Ее страстные и нетерпеливые прикосновения выказывали в ней слепую жажду действия, немую жажду слова. Когда они сплелись в любовных объятиях, ей захотелось, чтобы они были безумнее, чем когда-либо прежде, и неуемные, как занявшееся пламя. Но как этого достичь в безмолвном совокуплении (ибо их любовная связь всегда бывала немой, за исключением нескольких лирических слов, которые они, задыхаясь, произносили)? Вот именно, как? быстротой движений? громкостью вздохов? частым изменением позы? Не зная ни о каком ином способе, она и теперь пользовалась всеми тремя. А главное, то и дело меняла положение тела, сама, по своей воле: то становилась на четвереньки, то садилась на него верхом, а потом вновь и вновь измышляла все новые крайне затруднительные положения, к каким раньше они никогда не прибегали.

Бернар воспринял неожиданную виртуозность ее телодвижений как вызов, какой он не мог не принять. В нем отозвалась старая тревога юнца, опасающегося, что другие недооценят его эротическую зрелость. Эта тревога возвращала Лоре власть, которую она в последнее время теряла и на которой когда-то основывались их отношения: власть женщины, что старше своего партнера. Снова у него складывалось досадное впечатление, что Лора опытнее его, что она знает то, чего не знает он, что она может сравнивать его с другими и оценивать. Поэтому он исполнял все требуемые движения с чрезвычайным тщанием и по малейшему намеку на ее желание изменить положение тела реагировал живо и дисциплинированно, как солдат на строевых учениях. Неожиданная усложненность гимнастики их любви потребовала от него такого рвения, что он даже не успел осознать, возбужден ли он и испытывает ли нечто, что можно было бы назвать наслаждением.

Да и Лора не думала ни о наслаждении, ни о возбуждении. Про себя она повторяла: я не отпущу тебя, ты не прогонишь меня от себя, я буду за тебя бороться. И ее орган любви, двигавшийся вверх и вниз, уподоблялся военному механизму, который она приводила в действие и которым управляла. Она внушала себе, что это ее последнее оружие, единственное, что ей

осталось, но всемогущее. В ритме своих движений она про себя повторяла, словно это было остинато басовой партии в музыкальном сочинении: *я буду бороться, буду бороться, буду бороться,* и она верила, что победит.

Достаточно открыть любой словарь. Бороться — значит противопоставить свою волю воле другого с целью этого другого сломать, поставить на колени, возможно, убить. «Жизнь есть борьба» — вот фраза, которая, вероятно, звучала, будучи впервые произнесенной, как меланхолический и смиренный вздох. Наш век оптимизма и резни сумел превратить эту страшную фразу в сладкозвучную песнь. Вы скажете, что бороться *против* кого-либо, возможно, страшно, но бороться *за* что-либо, *во имя* чего-либо — благородное и прекрасное дело. Да, прекрасно стремиться к счастью (к любви, к справедливости и так далее), но если вы предпочитаете обозначать это усилие словом «борьба», то, значит, за этим вашим благородным усилием скрывается жажда повергнуть кого-нибудь наземь. Борьба *за* всегда связана с борьбой *против,* и в ажиотаже борьбы о предлоге *за* всегда забывают.

Лорин орган любви мощно двигался вверх и вниз. Лора боролась. Она любила и боролась. Боролась за Бернара. Но против кого? Против того, кого прижимала к себе и потом отталкивала, чтобы принудить его занять новое положение тела. Эта изнурительная гимнастика на диване и на ковре, где оба обливались пóтом, где обоим не хватало дыхания, похожа была на пантомиму, изображающую беспощадную борьбу, в которой она нападает, а он обороняется, она отдает приказы, а он подчиняется.

Профессор Авенариус

Профессор Авенариус спустился вниз по авеню дю Мэн, обогнул станцию «Монпарнас» и, поскольку никуда не торопился, решил пройтись по торговому дому «Лафайет». В дамском отделе на него отовсюду взирали восковые манекены в платьях по последней моде. Авенариус любил их общество. Прежде всего его привлекали недвижные, застывшие в безрассудном движении фигуры женщин, чьи открытые от удивления уста выражали не смех (губы не растягивались вширь), а испуг. Профессор Авенариус воображал себе, что все эти окаменевшие женщины успели увидеть его роскошно торчавший член, который был не только огромным, но и отличался от обыкновенных членов тем, что был увенчан маленькой рогатой головой дьявола. Кроме тех, что явно выражали восторженный ужас, тут стояли еще и манекены, чьи уста были не открыты, а лишь надуты; они походили на толстый красный кружок с маленьким отверстием посредине, из которого в любую минуту как бы должен был высунуться язык и пригласить профессора Авенариуса на сладострастный поцелуй. И была еще третья группа манекенов, чьи губы на восковом лице изображали мечтательную улыбку. По их прикрытым глазам ясно было, что они испытывают тихую и долгую усладу совокупления.

Потрясающая сексуальность, которую манекены распространяли в воздухе, словно волны радиации, ни у кого ни находила отклика; среди выставленного товара бродили усталые, серые, скучающие, раздражительные и абсолютно асексуальные люди; один профессор Авенариус прохаживался здесь счастливый, ощущая себя правителем гигантских оргий.

Однако все прекрасное имеет конец: профессор Авенариус вышел из торгового дома и, стремясь избежать потока машин, проносившегося поверху вдоль бульвара, спустился по лестнице в подземелье метро. Этим путем он ходил часто и ничему из того, что видел, не удивлялся. В подземном переходе был обычный состав. Слонялись здесь два клошара, один держал в руке бутылку красного вина и время от времени лениво обращался к кому-нибудь из прохожих, с обезоруживающей улыбкой выпрашивая у него взнос на выпивку. У стены сидел молодой мужчина, подперев лицо ладонями; перед ним на полу мелом было написано, что он вернулся на днях из тюрьмы, не находит работы и голодает. И наконец, у другой стены

(против молодого человека, вернувшегося из тюрьмы) притулился усталый музыкант; у одной ноги лежала шляпа, на дне которой блестело несколько монет, у другой стояла труба.

Все это было в порядке вещей, лишь одно привлекло внимание профессора Авенариуса своей необычностью. Как раз между молодым мужчиной, вернувшимся из тюрьмы, и двумя пьяными клошарами стояла, но не у стены, а посреди перехода, довольно красивая дама, лет под сорок, держала красную копилку и с сияющей улыбкой обольстительной женственности протягивала ее навстречу прохожим; на копилке была надпись: *помогите прокаженным*. Элегантно одетая дама контрастировала с окружением, и ее воодушевление освещало полумрак прохода, словно фонарь. Своим присутствием она явно портила настроение клошарам, привыкшим проводить здесь свое рабочее время, а труба, поставленная у ноги музыканта, была несомненным выражением капитуляции перед вероломной конкуренцией.

Встретившись с чьим-либо взглядом, дама бесшумно, так, чтобы прохожий скорее прочел по ее губам, чем услышал, произносила слова: «Прокаженные!» Профессору Авенариусу тоже захотелось прочитать эти слова по ее губам, но женщина, увидев его, проговорила лишь «прока», а «женные» уже проглотила, ибо узнала его. Авенариус также узнал ее, но никак не мог взять в толк, откуда она взялась здесь. Он взбежал вверх по ступеням и очутился по другую сторону бульвара.

Там он понял, что совершенно напрасно стремился пройти под потоком машин, поскольку движение было приостановлено: от Куполь в сторону рю де Рэн по всей проезжей части дороги тянулись толпы людей. Все они были смуглолицые, и профессор Авенариус решил, что это молодые арабы, протестующие против расизма. Он равнодушно прошел еще несколько метров и открыл дверь кафе; хозяин крикнул ему: «Господин Кундера просит его извинить, что придет попозже. Он оставил здесь для вас книгу, чтоб вам пока не было скучно» — и подал ему мой роман «Жизнь в другом месте» в дешевом издании, называемом «Фолио».

Авенариус сунул книгу в карман, не уделив ей ни малейшего внимания, поскольку в эту минуту к нему снова вернулась мысль о женщине с красной копилкой, и он вновь возжелал увидеть ее.

— Скоро вернусь,— сказал он и вышел.

По плакатам над головами демонстрантов он наконец понял, что по бульвару движутся не арабы, а турки и что они протестуют не против французского расизма, а против болгаризации турецкого меньшинства в Болгарии. Манифестанты поднимали кулаки, но несколько устало, ибо безграничное равнодушие парижан, проходивших мимо, повергало их в отчаяние. Но тут вдруг они увидали мощный, грозный живот мужчины, который шагал по краю тротуара в том же направлении, что и они, поднимал кулак и кричал: «A bas les Russes! A bas les Bulgares!» Долой русских! Долой болгар! Это влило в них новую энергию, и многоголосица лозунгов снова взвилась над бульваром.

У входа в метро возле лестницы, по которой Авенариус только что взбежал вверх, он увидел двух уродливых теток, раздававших листовки; в желании узнать больше о борьбе турок он спросил одну из них: «Вы турчанки?» — «Нет, что вы, Боже упаси! — вскинулась она, словно он обвинил ее в чем-то ужасном.— Мы не имеем никакого отношения к этой манифестации! Мы здесь протестуем против расизма!» Профессор Авенариус, взяв у обеих женщин по листовке, невзначай встретился с улыбкой юноши, небрежно опиравшегося на перила лестницы. С веселым подначиванием он тоже протянул ему листовку.

— Это против чего? — спросил Авенариус.

— За свободу канаков в Новой Каледонии.

Итак, профессор Авенариус спускался с тремя листовками в подземелье метро и уже издали ощутил, что атмосфера в катакомбах изменилась; исчезла нудная усталость, что-то происходило: к нему долетал веселый звук трубы, аплодисменты, смех. И тут он увидел всю картину: там все еще была молодая дама, но окруженная теперь двумя клошарами, один держал ее за

свободную руку, другой нежно поддерживал ее под локоть, которым она прижимала копилку. Тот, кто держал ее за руку, делал танцевальные шаги: три назад, три вперед. Тот, кто поддерживал ее под локоть, протягивал к прохожим шляпу музыканта и кричал: «Pour les lepreux!» Для прокаженных! «Pour l'Afrique!» Для Африки! а возле него стоял трубач и трубил, трубил, ах, трубил так, как никогда в жизни не трубил, и вокруг собирались повеселевшие люди, улыбались, бросали клошару в шляпу монеты и купюры, и он благодарил: «Merci! Ah, que la France est généreuse!» Без Франции прокаженные подохли бы, как животные! «Ah, que la France est généreuse!»

Дама не знала, что делать; временами она пыталась вывернуться, а затем вновь, слыша аплодисменты зрителей, делала мелкие шажки взад и вперед. В какой-то момент клошар попытался повернуть ее к себе и потанцевать, прижавшись к ней всем телом. Из его рта пахну́ло на нее алкоголем, и она начала сконфуженно, с тревогой и страхом в лице, отбиваться.

Молодой человек, выпущенный из тюрьмы, вдруг встал и замахал руками, словно о чем-то предупреждал обоих клошаров. Да, сюда приближались двое полицейских. Заметив их, профессор Авенариус сам пустился танцевать. Он двигал из стороны в сторону своим огромным животом, делал круговые движения согнутыми в локтях руками, улыбался на все четыре стороны и распространял вокруг себя невыразимую атмосферу мира и беззаботности. Когда полицейские проходили мимо, он заулыбался даме с копилкой, будто был ее сообщником, и захлопал в ритме трубы и своих ног. Полицейские, равнодушно оглядевшись, продолжали обход.

Обрадованный успехом, Авенариус придал своим движениям больше живости: с неожиданной легкостью он кружился на месте, убегал вперед и назад, выбрасывал ноги вверх и делал руками жесты в подражание танцовщице канкана, высоко задирающей юбку. Это вдохновило клошара, держащего даму под руку; он наклонился и пальцами взял подол ее юбки. Она хотела было защититься, но не могла отвести глаз от толстяка, который одобрительно улыбался ей; когда она попыталась воздать ему за улыбку, клошар задрал ей юбку до самого пояса: объявились голые ноги и зеленые трусики (отлично подобранные к розовой юбке). Она вновь попыталась защититься, но оказалась бессильна: в одной руке у нее была копилка (никто не бросил в нее ни сантима, но она держала ее крепко, словно в ней была заключена вся ее честь, смысл ее жизни, возможно, сама ее душа), а другая рука была неподвижно зажата в тисках клошара. Если бы ее привязали за обе руки и изнасиловали, положение ее было бы ничуть не хуже. Клошар, высоко задрав подол ее юбки, кричал: «Для прокаженных! Для Африки!», а у нее по щекам текли слезы унижения. Но не желая показывать свое унижение (признанное унижение — унижение двойное), она силилась улыбаться, словно бы все происходило с ее согласия и во имя Африки, и даже сама, добровольно, подняла кверху свою красивую, хоть и коротковатую ногу.

Затем в нос ей ударило зловонное дыхание клошара, зловоние его рта и одежды, которую он не снимал уже несколько лет кряду и которая приросла к его коже (случись с ним какое несчастье, целый штаб хирургов сперва бы, наверно, битый час соскребал ее с тела, прежде чем положить его на операционный стол); тут уж она не выдержала: мгновенно вырвалась от него и, прижимая красную копилку к груди, бросилась к профессору Авенариусу. Тот развел руки и заключил ее в объятия. Прижавшись к нему, она дрожала и всхлипывала. Он быстро успокоил ее, взял за руку и повел из метро.

Тело

— Ты похудела, Лора,— заметила Аньес озабоченно, когда они с сестрой обедали в ресторане.

— Нет аппетита. От всего рвет,— сказала Лора и отпила минеральной воды, которую заказала к еде вместо привычного вина.— Ужасно щиплет.

— Что, минералка?

— Разбавить бы ее водой.

— Лора...— Аньес хотела было попенять сестре, но вместо этого сказала: — Нельзя так мучиться.

— Все потеряно, Аньес.

— Что, собственно, изменилось между вами?

— Все. Причем мы отдаемся друг другу, как никогда прежде. Как два сумасшедших.

— Так что же изменилось, коли вы отдаетесь друг другу, как два сумасшедших?

— Это единственные минуты, когда я уверена, что он со мной. Но как только близость кончается, он уже снова мыслями где-то в другом месте. И даже если бы мы занимались любовью в сто раз больше, это конец. Поскольку любовная связь вовсе не главное. Не о ней речь. Речь о том, чтобы он думал обо мне. У меня было много мужчин, но сегодня ни один из них ничего обо мне не знает, как и я не знаю о них, и я задаюсь вопросом: зачем я вообще все эти годы жила, если ни в ком не оставила по себе никакого следа? Что осталось после моей жизни? Ничего, Аньес, ничего! Но последние два года я поистине была счастлива, ибо знала, что Бернар думает обо мне, что я занимаю его мысли, что я живу в нем. Только это и есть для меня настоящая жизнь: жить в мыслях другого. А иначе я заживо мертва.

— А когда ты бываешь дома одна и слушаешь пластинки, ну, хотя бы своего Малера, разве тебе этого недостаточно для какого-то маленького, простого счастья, ради которого стоит жить?

— Аньес, ты же знаешь, что говоришь глупости. Малер для меня ничего не значит, ровно ничего, когда я одна. Малер доставляет мне радость, только когда я с Бернаром или когда знаю, что он думает обо мне. Когда я без него, у меня нет сил даже постелить себе. Не хочется ни умываться, ни менять белье.

— Лора! В конце концов Бернар не единственный мужчина на свете!

— Единственный! — сказала Лора.— Почему ты хочешь, чтобы я лгала! Бернар моя последняя возможность. Мне не двадцать, не даже тридцать. За Бернаром — одна пустыня.— Она выпила минералки и снова сказала: — Ужасно едкая.— Потом крикнула официанту, чтобы он принес ей чистой воды.

— Через месяц он уезжает на две недели на Мартинику,— продолжала она.— Я уже два раза была с ним там. На сей раз он мне заранее сообщил, что поедет туда без меня. Когда он мне это сказал, я два дня не могла есть. Но я знаю, что сделаю.

Официант принес графин, из которого Лора перед его изумленным взором стала подливать воду в бокал с минералкой, а потом вновь повторила:

— Да, я знаю, что сделаю.

Она замолчала, словно тем самым побуждая сестру задать вопрос. Аньес, поняв это, умышленно не спрашивала. Но когда молчание слишком затянулось, она сдалась:

— Что ты собираешься сделать?

Лора ответила, что в последние недели она была у пятерых врачей и, жалуясь на бессонницу, каждого попросила выписать ей барбитал.

С той поры как Лора к своим обычным жалобам стала примешивать намеки на самоубийство, на Аньес нападали тоска и бессилие. Уже не раз, прибегая к логическим и эмоциональным доводам, она отговаривала сестру от ее помыслов; убеждала ее в своей любви («ты же не можешь так поступить со *мной*!»), но все это не оказывало на Лору никакого воздействия: она вновь говорила о самоубийстве, словно Аньесиных слов вовсе не слышала.

— Поеду на Мартинику за неделю до него,— продолжала она.— У меня ключ. Вилла пуста. Я сделаю это так, чтобы он меня нашел там. И чтобы уже никогда не мог забыть обо мне.

Аньес знала, что Лора способна на безрассудные вещи, и ее фраза

«сделаю это так, чтобы он меня нашел там» вселяла в нее ужас; она представляла недвижное тело сестры посреди гостиной тропической виллы и страшилась того, что эта воображаемая ею картина вполне правдоподобна, мыслима, в Лорином духе.

Любить кого-то для Лоры значило принести ему в дар свое тело; принести его ему, как она распорядилась принести сестре белый рояль, поставить свое тело посреди его дома: я здесь, здесь мои пятьдесят семь килограммов, мое мясо, мои кости, они для тебя, и я их у тебя оставляю. Это подношение было для нее эротическим жестом, поскольку тело было для нее сексуальным не только в редкостные минуты возбуждения, но, как я уже сказал, изначально, априорно, непрерывно и с головы до пят, с его поверхностью и нутром, во сне, наяву и в смерти.

Для Аньес эротика ограничивалась мигом возбуждения, во время которого тело становилось вожделенным и прекрасным. Лишь этот миг оправдывал и искуплял тело; когда это искусственное освещение гасло, тело вновь превращалось всего лишь в загрязненный механизм, который она была вынуждена обслуживать. Именно потому Аньес никогда не могла бы сказать «я сделаю это так, чтобы он меня нашел там». Ее обуял бы ужас при мысли, что тот, кого она любит, увидел бы ее как лишенное секса и очарования тело с судорожной гримасой на лице, в положении, которое она была бы уже не в силах контролировать. Ей было бы стыдно. Стыд помешал бы ей стать по доброй воле трупом.

Но Аньес знала, что Лора другая: оставить свое тело лежащим в гостиной любовника — это вполне вытекало из ее отношения к телу, из природы ее любви. Поэтому Аньес испугалась. Перегнувшись через стол, она схватила сестру за руку.

— Ты же должна меня понять,— говорила теперь Лора тихим голосом.— У тебя есть Поль. Лучший мужчина, о каком ты только можешь мечтать. У меня есть Бернар. Если Бернар оставит меня, у меня нет никого и уже никого не будет. А ты знаешь, что малое меня не устроит. Я не стану смотреть на убожество собственной жизни. Я о жизни слишком высокого мнения. Либо жизнь дает мне все, либо я ухожу. Ты же должна меня понять. Ты моя сестра.

В наступившую минуту молчания Аньес растерянно искала слова, какими могла бы ответить. Она устала. Уже столько недель, как повторяется один и тот же диалог, и все, что говорит Аньес, оказывается бездейственным. В эту минуту усталости и бессилия вдруг прозвучали совершенно немыслимые слова:

— Старый Бертран Бертран снова бушевал в парламенте против волны самоубийств. Вилла на Мартинике принадлежит ему. Представляю, какую я ему доставлю радость! — смеясь, сказала Лора.

Хотя смех ее прозвучал нервозно и наигранно, он пришел на помощь Аньес, словно неожиданный союзник. Она тоже начала смеяться, и смех вскоре утратил свою изначальную неестественность и стал вдруг настоящим смехом, смехом облегчения; у обеих сестер глаза наполнились слезами, и они почувствовали, что любят друг друга и что Лора не покончит с собой. Держась за руки, они обе принялись болтать наперебой, и во всем, что они говорили, слышались слова сестринской любви, за которыми сквозили вилла в швейцарском саду и жест руки, выброшенной вверх как цветной мяч, как приглашение в дорогу, как обещание нежданного грядущего, обещание, которое, хоть и не сбылось, но все же осталось с ними, будто прекрасное эхо.

Когда минута головокружения прошла, Аньес сказала:

— Лора, ты не имеешь права делать глупости. Никто не стоит твоих страданий. Думай обо мне и о том, что я люблю тебя.

И Лора сказала:

— Но я бы хотела что-то сделать. Я должна что-то сделать.

— Что-то? Что «что-то»?

Лора посмотрела сестре глубоко в глаза и пожала плечами, словно признаваясь, что ясное содержание слова «что-то» пока от нее ускользает.

А потом она слегка откинула голову, осветила лицо туманной, чуть меланхолической улыбкой, приложила кончики пальцев к точке между грудями и, произнеся вновь слово «что-то», выбросила руки вперед.

Аньес успокоилась; хотя она и не могла представить себе ничего конкретного за этим «что-то», но жест Лоры не оставлял никаких сомнений: это «что-то» устремлялось в прекрасные дали и не имело ничего общего с мертвым телом, лежащим на полу тропической гостиной.

Через несколько дней Лора наведалась в общество «Франция — Африка», председателем которого был отец Бернара, и на добровольных началах предложила свои услуги — собирать на улице деньги для прокаженных.

Жест, взыскующий бессмертия

Первой любовью Беттины был ее брат Клеменс, ставший впоследствии великим поэтом-романтиком, затем она была влюблена, как мы знаем, в Гёте, боготворила Бетховена, любила своего мужа Ахима фон Арнима, что тоже был великим поэтом, затем сходила с ума по князю Герману фон Пюклеру-Мускау, кто хоть и не был великим поэтом, но писал книги (кстати, это ему она посвятила «Переписку Гёте с ребенком»), затем, уже в пятидесятилетнем возрасте, воспылала полуматеринскими, полуэротическими чувствами к двум молодым людям, Филиппу Натузиусу и Юлиусу Дёрингу, которые книг не писали, но интенсивно обменивались с ней письмами (эта переписка также частично опубликована), восторгалась Карлом Марксом, которого однажды, когда гостила у его невесты Женни, принудила отправиться в долгую ночную прогулку вдвоем (Марксу гулять не хотелось, он мечтал быть с Женни, а не с Беттиной; но даже тот, кто сумел перевернуть вверх ногами весь мир, не в силах был противостоять женщине, обращавшейся на «ты» к Гёте), она питала слабость к Ференцу Листу, правда, мимолетную, ибо ее бесило то, что Листа ничто не заботило, кроме собственной славы, она горячо старалась помочь душевнобольному живописцу Карлу Блехену (презирая его жену не менее, чем когда-то госпожу Гёте), вступила в переписку с наследным принцем Карлом Александром Саксен-Веймарским, написала для прусского короля Фридриха Вильгельма IV «королевскую» книгу («Эта книга принадлежит королю»), в которой объясняла, какие у короля обязанности по отношению к подданным, а следом за ней «Книгу бедных», где показала страшную нищету народа, затем вновь обратилась к королю с просьбой освободить из-под стражи Фридриха Вильгельма Шлёффеля, обвиненного в коммунистическом комплоте, ходатайствовала перед королем о помиловании Людвика Мерославского, одного из вождей польской революции, ожидавшего в прусской тюрьме смертной казни. Последнего человека, которого она боготворила, не зная его лично, был Шандор Петёфи, венгерский поэт, погибший двадцати шести лет от роду в рядах повстанческой армии сорок восьмого года. Так она открыла миру не только великого поэта (называя его Sonnengott, Солнцебог), но вместе с ним и его отечество, о существовании которого Европа почти не имела понятия. Если еще припомнить, что венгерские интеллектуалы, восставшие в 1956 году против русской Империи и открывшие путь первой великой антисталинской революции, называли себя в честь поэта «кружком Петёфи», то нам не может не прийти на ум, что своими привязанностями Беттина присутствует в длительном отрезке европейской истории, который простирается с восемнадцатого столетия вплоть до середины нашего. Мужественная, упрямая Беттина: фея истории, жрица истории. И я с полным правом говорю «жрица», ибо для Беттины история (все ее друзья использовали эту метафору) была «воплощением Божьим».

Случалось, друзья упрекали ее, что она недостаточно думает о семье, о своем положении, что она слишком нерасчетливо жертвует собой ради других.

«То, о чем вы говорите, меня не занимает! Я не счетовод! Вот что я такое!» — и тут она прикладывала пальцы обеих рук к груди, причем так, что средние пальцы касались точки между грудями. Потом слегка откидывала голову, освещала лицо улыбкой и быстро, но грациозно выбрасывала руки вперед. В этом движении пальцы поначалу касались друг друга, а под конец руки расходились, устремив ладони вперед.

Нет, вы не ошибаетесь. Это то же движение, которое изобразила Лора в конце предыдущей главы, когда объявила, что намерена сделать «что-то». Вспомним ситуацию:

Когда Аньес сказала: «Лора, ты не имеешь права делать глупости. Никто не стоит твоих страданий. Думай обо мне и о том, как я люблю тебя», Лора ответила: «Но я бы хотела что-то сделать. Я должна что-то сделать!»

При этих словах она смутно воображала себе, что переспит с каким-нибудь другим мужчиной. Думала она об этом все чаще, и это вовсе не находилось в противоречии с ее желанием покончить с собой. Это были две крайние и в целом законные реакции униженной женщины. Ее неопределенная мечта об измене была грубо оборвана Аньесиным злополучным стремлением прояснить ситуацию:

«Что-то? Что «что-то»?»

Лора понимала, что смешно было бы признаться в своих помыслах об измене сразу же вслед за тем, как она говорила о самоубийстве. Поэтому она смешалась и повторила лишь слово «что-то». Но поскольку Аньесин взгляд требовал более конкретного ответа, она попыталась хотя бы жестом придать смысл неопределенному слову: она приложила руки к груди и выбросила их вперед.

Как ее осенило сделать этот жест? Трудно сказать. Никогда прежде она его не делала. Возможно, кто-то неведомый подсказал его ей, как суфлер подсказывает актеру, не знающему текста. Хотя этот жест и не выражал ничего определенного, он давал все же понять, что «сделать что-то» значит предложить себя миру, принести себя в жертву, послать свою душу встречь голубых горизонтов, как белую горлицу.

Идея пойти встать в метро с копилкой еще недавно, естественно, была ей совершенно чужда и, очевидно, никогда не пришла бы ей в голову, не приложи она пальцы к груди и не выброс вперед руки. Этот жест словно обладал своей собственной волей: он вел ее, и она разве что следовала за ним.

Пути Лоры и Беттины сходны, и несомненно существует связь между Лориным желанием помочь далеким чернокожим и стремлением Беттины спасти осужденного на смерть поляка. Хотя сравнение может показаться здесь и неуместным. Невозможно представить себе, чтобы Беттина фон Арним стояла в метро с копилкой и попрошайничала! Беттину не увлекали филантропические акции! Беттина была не из числа богатых дам, устраивающих за недостатком лучшего занятия сбор средств в пользу бедных. Случалось, она бывала резкой с прислугой, вследствие чего ее муж Арним делал ей замечания («слуга такое же человеческое существо, и ты не имеешь права так муштровать его, он не машина!» — напоминает он ей в одном из писем). То, что побуждало ее помогать другим, было не страстью благотворительности, а жаждой войти в прямой личный контакт с Богом, веруя, что Он воплощен в истории. Все ее любови к знаменитым мужам (а к другим мужчинам она оставалась глубоко безразличной!) были не чем иным, как батутом, на который она низвергалась всей тяжестью тела, чтобы взлетать в горние выси, туда, где обитает тот самый воплощенный в истории Бог.

Да, все это так. Однако заметьте! Ведь и Лора не принадлежала к чувствительным дамам из президиумов благотворительных обществ. У нее не было привычки подавать милостыню нищим. Проходя мимо них, она не замечала их даже на расстоянии двух-трех метров. Она страдала пороком духовной дальнозоркости. Поэтому удаленные на четыре тысячи километров чернокожие, от которых кусками отваливается тело, были ей

ближе. Они находились как раз на том месте за горизонтом, куда она изящным жестом рук посылала свою горестную душу.

И все-таки между осужденным на смерть поляком и прокаженными чернокожими есть разница! То, что для Беттины было вмешательством в историю, для Лоры стало чисто филантропическим шагом. Но Лора здесь ни при чем. Мировая история с ее революциями, утопиями, надеждами и отчаянием покинула Европу, оставив по себе одну грусть. Вот почему француз интернационализировал свои благотворительные акции. Его к этому вела не христианская любовь к ближнему (как, например, американцев), а грусть по утраченной истории, жажда вернуть ее, присутствовать в ней хотя бы в виде красной копилки с монетами для прокаженных африканцев.

Назовем жест Беттины и Лоры *жестом, взыскующим бессмертия*. Беттина, претендующая на великое бессмертие, хочет сказать: отказываюсь умирать вместе с сегодняшним днем и его заботами, хочу превзойти самое себя, стать частью истории, поскольку история являет собой вечную память. Лора же, хоть и претендует лишь на малое бессмертие, хочет того же самого: превзойти самое себя и ту горестную минуту, которую она проживает, сделать «что-то», чтобы остаться в памяти тех, кто ее знал.

Двусмысленность

С детства Брижит любила садиться к отцу на колени, но мне кажется, что в свои восемнадцать она это делала еще охотнее. Аньес не удивлялась тому: Брижит к обоим родителям часто забиралась в кровать (к примеру, поздними вечерами, когда они смотрели телевизор), и между ними царила бóльшая физическая доверительность, чем когда-то между Аньес и ее родителями. Однако от нее не ускользала и двусмысленность этой сцены: взрослая девушка с большими грудями и большой задницей сидит на коленях у красивого, еще полного сил мужчины, касается этими захватническими грудями его плеч и лица и говорит ему «папа».

Однажды у них собралась веселая компания, куда Аньес пригласила и сестру. Когда все достаточно взыграли духом, Брижит села к отцу на колени, а Лора сказала: «Я тоже хочу!» Брижит освободила для нее одно колено, и вот они уже восседали вдвоем на коленях у Поля.

Эта ситуация вновь напоминает нам о Беттине, поскольку она, и никто другой, возвела сидение на коленях в классическую модель эротической двусмысленности. Я же сказал, что она прошла по всей эротической арене своей жизни, хранимая щитом детства. Она носила перед собой этот щит вплоть до своих пятидесяти лет, чтобы затем сменить его на щит матери и уже самой сажать молодых мужчин к себе на колени. И опять же эта ситуация была упоительно двусмысленна: заказано подозревать мать в сексуальных помыслах по отношению к сыну, и как раз поэтому поза молодого мужчины, сидящего (пусть только метафорически) на коленях зрелой женщины, полна эротических значений, которые тем более впечатляющи, чем они более туманны.

Позволю себе утверждать, что без искусства двусмысленности нет подлинного эротизма и что чем двусмысленность сильнее, тем напряженнее возбуждение. Кто не помнит замечательной игры детства, игры в доктора! Девочка лежит на полу, а мальчик раздевает ее под предлогом, что он доктор. Девочка послушна, поскольку тот, кто осматривает ее, не любопытный мальчик, а серьезный человек, заботящийся о ее здоровье. Эротическое содержание этой ситуации столь же безгранично, как и таинственно, и они оба захлебываются от возбуждения. И захлебываются тем сильнее, что мальчик ни на миг не должен забывать, что он доктор, и даже стягивая с девочки трусики, все равно будет говорить ей «вы».

Воспоминание об этой благословенной поре детства воскрешает во мне еще более прекрасное воспоминание об одном провинциальном чешском городе, в который в 1969 году вернулась из Парижа молодая чешка. Уехав в 1967-м учиться во Францию и вернувшись через два года на родину, она

нашла ее захваченной русской армией, а людей — бесконечно запуганных и мечтавших хотя бы душой оказаться где-то в другом месте, где свобода, где Европа. Молодая чешка, посещавшая во Франции в течение двух лет как раз те семинары, какие тогда посещал каждый желающий быть в центре интеллектуальной жизни, узнала, что еще до эдиповской стадии мы все проходим в нашем самом раннем детстве то, что прославленный психоаналитик назвал *стадией зеркала*: то есть прежде, чем каждый из нас осознает тело матери и отца, он познает свое собственное тело. Молодая чешка пришла к заключению, что именно эту стадию многие ее соотечественницы в своем развитии перескакивают. Окруженная ореолом Парижа и его знаменитых семинаров, она собрала вокруг себя кружок молодых женщин. Она читала теоретический курс, которого ни одна из них не понимала, и занималась практическими упражнениями, которые были столь же просты, сколь сложна теория: все раздевались донага и смотрели сперва на себя в огромное зеркало, потом долго и внимательно оглядывали друг друга и под конец наставляли друг на друга маленькое карманное зеркальце, в которое могли видеть то, что до сих пор сами на себе не видели. Руководительница кружка при этом ни на минуту не забывала изъясняться на своем ученом языке, чья завораживающая непостижимость всех их уносила прочь от русской оккупации, от их провинции и к тому же еще вызывала в них таинственное и не имеющее названия возбуждение, о котором они предпочитали умалчивать. Весьма вероятно, что руководительница кружка была не только ученицей великого Лакана, но еще и лесбиянкой, хотя не думаю, что в кружке было много убежденных лесбиянок. И признаюсь, что из всех этих женщин более всего будоражит мое воображение совершенно невинная девушка, для которой во время сеансов ничего на свете не существовало, кроме невнятной речи плохо переведенного на чешский Лакана. Ах, научные сеансы нагих женщин в квартире одного провинциального чешского города, по улицам которого ходил русский военный патруль, ах, эти научные сеансы, насколько они были более волнующими, чем оргии, где все стараются выполнять то, что положено, о чем было заранее условлено и что имеет лишь единственный, убогий единственный и никакой другой смысл! Но давайте поскорее покинем маленький чешский город и вернемся к коленям Поля: на одном сидит Лора, а на другом — на этот раз из соображений экспериментальных представим себе не Брижит, а ее мать:

Лора испытывает приятное ощущение, что ягодицами касается бедер мужчины, о котором втайне мечтала; это ощущение тем более возбуждает ее, что она уселась к нему на колени не как любовница, а как свояченица, с полного соизволения жены. Лора — наркоманка двусмысленности.

Аньес не находит в ситуации ничего возбуждающего, но не может отделаться от комичной фразы, которая вертится у нее в голове: «У Поля на каждом колене сидит по одному женскому анусу! У Поля на каждом колене сидит по одному женскому анусу!» Аньес — проницательный наблюдатель двусмысленности.

А Поль? Тот шумит и шутит, поочередно поднимая колени, чтобы сестры ни на минуту не сомневались, что он хороший и веселый дяденька, готовый когда угодно превратиться для своих маленьких племянниц в верховую лошадь. Поль — глупец двусмысленности.

В пору своих любовных переживаний Лора часто нуждалась в его совете и встречалась с ним в различных кафе. Заметим, что о самоубийстве не было произнесено ни слова. Лора просила сестру нигде на заикаться о ее болезненных помыслах, и сама не делилась ими с Полем. Слишком грубая картина смерти, стало быть, не портила тонкую ткань прекрасной грусти, окутывавшей ее, и они, сидя за столом визави, временами касались друг друга. Поль пожимал ей руку или плечо, как человеку, которому хотят придать уверенности в себе и силы, ибо Лора любила Бернара, а любящий заслуживает поддержки.

Я бы охотно сказал, что в такие мгновения он смотрел Лоре в глаза, но это было бы неточно, поскольку Лора тогда снова стала носить черные

очки; Поль знал, что это ради того, чтобы он не видел ее зареванных глаз. Черные очки приобрели вдруг множество значений: они придавали Лоре строгую элегантность и неприступность; но одновременно указывали и на нечто весьма телесное и чувственное: на глаз, подернутый слезой, глаз, ставший вдруг отверстием тела, одним из тех прекрасных девяти врат тела женщины, о которых говорит в своем знаменитом стихотворении Аполлинер, влажным отверстием, прикрытым фиговым листком черного стекла. Не раз казалось: образ слезы за очками был так выразителен и воображаемая слеза так горяча, что превращалась в пар, который окутывал их обоих, лишая рассудительности и ясности зрения.

Поль видел этот пар. Но понимал ли он его смысл? Думаю, нет. Представьте себе такую ситуацию: к маленькому мальчику приходит маленькая девочка. Она начинает раздеваться и говорит: «Господин доктор, обследуйте меня». А этот маленький мальчик возьмет и скажет: «Ах, маленькая девочка! Да я ведь вовсе не господин доктор!»

Именно так вел себя Поль.

Прорицательница

Если в споре с Медведем Полю хотелось предстать остроумным приверженцем фривольности, то отчего же он почти лишался ее в отношении сестер, сидевших у него на коленях? Объяснение таково: фривольность в его понимании была благотворным клистиром, который он охотно прописывал культуре, общественной жизни, искусству, политике; клистир для Гёте и Наполеона, однако заметим: никоим образом не для Лоры и Бернара! Его глубокое недоверие к Бетховену и Рембо искупалось его безмерным доверием к любви!

Понятие любви сочеталось у него с образом моря, этой самой бурной из всех стихий! Проводя с Аньес каникулы на побережье, он оставлял в номере отеля на ночь распахнутым настежь окно, чтобы рокот прибоя пронизывал их соитие и они сливались с его величественным голосом. Он любил свою жену и был с нею счастлив; и все-таки в потаенном уголке души тлело слабое, робкое сожаление, что их любовь ни разу не проявилась более драматичным образом. Он чуть ли не завидовал Лоре, что на ее пути возникают преграды, ибо только они, на взгляд Поля, способны превратить любовь в историю любви. Он искренне сопереживал свояченице, и ее любовные муки причиняли ему страдания, будто все происходило с ним самим.

Однажды Лора позвонила ему и сообщила, что Бернар через несколько дней летит на Мартинику, на фамильную виллу, и что она готова за ним туда отправиться вопреки его желанию. Если она найдет его там с другой женщиной, тем хуже. По крайней мере, все станет ясным.

Чтобы оградить ее от бесполезных ссор, он пытался отговорить ее от этого решения. Но разговор становился нескончаемым: она все время приводила одни и те же аргументы, и Поль уж было смирился с тем, что наконец, пусть и неохотно, скажет ей: «Раз ты действительно так глубоко убеждена, что твое решение правильное, то не сомневайся и поезжай!» Но не успел он произнести эту фразу, как Лора вдруг сказала: — Только одна вещь могла бы меня удержать от этой поездки: если бы ты мне ее запретил.

Так она весьма однозначно подсказала Полю, как ему следует поступить, чтобы отговорить ее от намеченного шага, но при этом помочь ей сохранить перед самой собой и перед ним достоинство женщины, готовой идти до самого конца отчаяния и борьбы. Вспомним, что Лора, впервые увидев Поля, услышала, как в ней прозвучали те же слова, что когда-то Наполеон сказал о Гёте: «Какой мужчина!» Но будь Поль на самом деле мужчиной, он без колебаний сказал бы, что он запрещает ей эту поездку. Однако, на беду, он был не мужчина, а человек твердых принципов: он уже давно исключил из своего лексикона слово «запрещать» и гордился этим. Он возразил:

— Ты же знаешь, что я ничего никому не запрещаю.

Лора настаивала на своем:

— Я *хочу*, чтобы ты мне запрещал и советовал. Ты же знаешь, что ни у кого нет на это права, кроме тебя. Я сделаю то, что ты мне скажешь.

Поль пришел в смущение: уже битый час, как он объясняет ей, что не следует ехать к Бернару, а она битый час толкует ему свое. Почему, вместо того чтобы дать убедить себя, она требует от него запрета? Он помолчал.

— Боишься? — спросила она.

— Чего?

— Навязать мне свою волю.

— Если я не сумел убедить тебя, то не имею права ничего тебе запрещать.

— Это именно то, что я говорю: боишься.

— Я хотел убедить тебя, взывая к разуму.

Она засмеялась:

— Ты прячешься за разум, потому что боишься навязать мне свою волю. Ты боишься меня!

Ее смех поверг его в еще более глубокое смущение, и, чтобы закончить разговор, он сказал:

— Я подумаю об этом.

Затем спросил Аньес, каково ее мнение.

Она сказала:

— Ей нельзя к нему ехать. Это была бы страшная глупость. Если будешь говорить с ней, сделай все, чтобы она не поехала!

Однако мнение Аньес значило немного, ибо главным советчиком Поля была Брижит.

Как только он объяснил ей положение ее тетки, она отреагировала мгновенно:

— А почему ей туда не поехать? Человек должен делать то, что ему хочется.

— Но представь себе,— возразил Поль,— что она там встретит любовницу Бернара! Она учинит ему дикий скандал!

— А он ей сказал, что там с ним будет другая женщина?

— Нет.

— Но он обязан был ей об этом сказать. Раз не сказал, значит, он трус, и нет никакого смысла щадить его. Что потеряет Лора? Ничего.

Нам впору спросить: почему Брижит дала Полю именно такой, а не другой совет? Из солидарности с Лорой? Нет. Лора часто вела себя так, словно была дочерью Поля, а Брижит это было смешно и противно. У нее не было ни малейшего желания солидаризироваться с теткой; для нее важно было единственное: нравиться отцу. Она чувствовала, что Поль обращается к ней как к некоей прорицательнице, и жаждала упрочить свой магический авторитет. Чутко уловив, что ее мать против Лориной поездки, она решила занять позицию прямо противоположную: стать рупором голоса молодости и очаровать отца жестом безрассудной отваги.

Она быстро вертела из стороны в сторону головой, поднимая плечи и брови, и Поль вновь испытал это прекрасное чувство, что в лице своей дочери он обрел аккумулятор, откуда он черпает энергию. Возможно, он был бы счастливее, если бы Аньес преследовала его и садилась в самолет, чтобы на далеких островах искать его любовниц. Всю жизнь он мечтал о любимой женщине, готовой ради него биться головой о стену, кричать от отчаяния или прыгать от радости по комнате. Он подумал, что Лора и Брижит — поборницы мужества и сумасбродства и что без крупицы сумасбродства жизнь не стоила бы того, чтобы жить. Пусть Лора следует голосу своего сердца! Почему каждый наш поступок должен быть десять раз перевернут на сковороде рассудка, как блинчик?

— Все же прими во внимание,— возразил еще Поль,— что Лора женщина чувствительная. Такая поездка может обернуться для нее новыми страданиями.

— На ее месте я бы поехала, и никто бы меня не удержал,— заключила Брижит разговор.

Вскоре ему снова позвонила Лора. Чтобы предвосхитить долгие разговоры, он тотчас сказал ей:

— Я опять все продумал и хочу тебе сказать, что ты должна сделать именно то, что собираешься сделать. Раз тебя туда тянет, поезжай!

— А я уж была готова не ехать. Ты с таким недоверием отнесся к моей поездке. Но коли ты одобряешь ее, я завтра же лечу.

Поля обдало холодным душем. Он понял, что без его явного поощрения Лора бы на Мартинику не полетела. Но он уже ничего не мог ей сказать: разговор был окончен. Назавтра самолет уносил Лору через Атлантику, и Поль знал, что он лично ответствен за эту поездку, которую, как и Аньес, в глубине души считал полной бессмыслицей.

Самоубийство

С того момента, как она села в самолет, прошло два дня. В шесть часов зазвонил телефон. То была Лора. Она сообщала сестре и зятю, что на Мартинике как раз полночь. Ее голос был неестественно оживленным, почему Аньес тут же решила, что дела оборачиваются скверно.

Она не ошиблась: Бернар, увидев Лору на пальмовой аллее, ведущей к вилле, побледнел от гнева и строго сказал ей: «Я просил тебя не приезжать». Она начала что-то объяснять ему, но он, не говоря ни слова, швырнул в чемодан кое-какие вещи, сел в машину и уехал. Она осталась одна и, блуждая по дому, в шкафу нашла свой красный купальник, который бросила туда в свой последний приезд.

— Один он ждал меня здесь. Один купальник,— говорила она и от смеха перешла к плачу. Плача, продолжала: — С его стороны это было мерзко. Меня рвало. А потом я решила остаться. Все кончится в этой вилле. Когда Бернар вернется, он найдет меня здесь в этом купальнике.

Лорин голос разносился по комнате; они слышали его оба, но трубка была одна, и они передавали ее из рук в руки.

— Прошу тебя,— говорила Аньес,— успокойся, главное, успокойся. Постарайся быть хладнокровной и спокойной.

Лора снова рассмеялась:

— Представь только, что перед дорогой я запаслась двадцатью коробочками барбитала, но все оставила в Париже. Так я была взволнована.

— О, это замечательно, замечательно,— говорила Аньес и в эту минуту действительно испытывала некое облегчение.

— Но здесь в ящике я нашла револьвер,— продолжала Лора, снова смеясь.— Бернар, видно, опасается за свою жизнь! Боится, что нападут чернокожие! Я вижу в этом знамение!

— Какое знамение?

— Что он оставил здесь для меня револьвер.

— Не сходи с ума! Ничего он для тебя не оставил! Он вообще не рассчитывал на то, что ты приедешь!

— Разумеется, он не оставил его здесь умышленно. Но он купил револьвер, которым здесь никто не воспользуется, кроме меня. Выходит, он оставил его здесь для меня.

Аньес вновь охватило чувство отчаянного бессилия. Она сказала:

— Положи, пожалуйста, этот револьвер туда, где он был.

— Я не умею с ним обращаться. Но Поль... Поль, ты слышишь меня?

Поль взял в руки трубку:

— Да.

— Поль, я рада слышать твой голос.

— Я тоже, Лора, но прошу тебя...

— Я знаю, Поль, но я уже не могу больше... — и она разрыдалась.

Настало короткое молчание.

Оборвала его Лора:

— Передо мной лежит револьвер. Я не могу оторвать от него глаз.

— Так положи его на место, туда, где он был,— сказал Поль.

— Поль, ты все-таки служил в армии.
— Да.
— Ты офицер!
— Младший лейтенант.
— Значит, ты умеешь стрелять из револьвера.
Поль был в растерянности. Но пришлось сказать:
— Да.
— Как узнать, что револьвер заряжен?
— Если он выстрелит, значит, заряжен.
— Если я спущу курок, раздастся выстрел?
— Должен раздаться.
— Как это «должен»?
— Если с револьвера снят предохранитель, произойдет выстрел.
— А как узнать, снят ли предохранитель?
— Однако не станешь же ты ей объяснять, как ей застрелиться? — выкрикнула Аньес и вырвала у Поля трубку.
Лора продолжала:
— Я только хочу знать, как с ним обращаться. Мне же надо знать, как обращаться с револьвером. Что значит, что с него снят предохранитель? Как это снимают предохранитель?
— Хватит,— сказала Аньес.— Ни слова о револьвере. Положи его туда, где он был. Хватит, хватит уже этих шуток.
У Лоры вдруг стал совершенно другой, серьезный голос:
— Аньес! Я не шучу! — и она вновь заплакала.
Разговор был бесконечным. Аньес и Поль повторяли одни и те же фразы, убеждали Лору в своей любви, просили ее остаться с ними, не покидать их, пока наконец она не пообещала им положить револьвер в ящик и пойти спать.
Опустив трубку, они почувствовали себя такими измученными, что не могли вымолвить ни единого слова.
Потом Аньес сказала:
— Зачем она это делает! Зачем она это делает!
А Поль сказал:
— Это моя вина. Я ее туда послал.
— Она поехала бы туда в любом случае.
Поль покачал головой:
— Не поехала бы. Она уже готова была остаться. Я сделал самую большую глупость в своей жизни.
Аньес не хотела, чтобы Поля мучило чувство вины. Не из сочувствия, скорее из ревности: не хотела, чтобы он ощущал себя столь ответственным за сестру, чтобы был столь привязан к ней мыслями. Поэтому она сказала:
— А ты можешь быть до конца уверен, что она нашла там револьвер?
Поль не сразу понял:
— Что ты хочешь этим сказать?
— Что, возможно, там вообще нет никакого револьвера.
— Аньес! Она не ломает комедию! Это чувствуется!
Аньес постаралась сформулировать свое подозрение осторожнее:
— Возможно, там есть револьвер. А возможно, у нее с собой барбитал, и она нарочно говорит о револьвере, чтобы сбить нас с толку. Но нельзя исключить и того, что там нет ни револьвера, ни барбитала и она просто хочет нас помучить.
— Аньес,— сказал Поль,— ты злишься на нее.
Упрек Поля вновь насторожил Аньес: Поль даже не осознает, что Лора в последнее время стала ему ближе ее, Аньес; он думает о ней, интересуется ею, беспокоится о ней, умилен ею, и Аньес вынуждена вдруг предполагать, что Поль сравнивает ее с сестрой и что в этом сравнении из них двоих она оказывается менее душевной.
Она попробовала защитить себя:
— Я не злюсь. Я хочу только сказать тебе, что Лора сделает все, чтобы привлечь к себе внимание. Это естественно, потому что она страдает. Все

склонны посмеяться над ее несчастной любовью и пожать плечами. Когда в руке у нее револьвер, уже никто смеяться не может.

— А что, если ее стремление привлечь внимание к себе приведет к тому, что она покончит с собой? Разве такое не может случиться?

— Может,— сказала Аньес, и между ними вновь наступило долгое молчание, исполненное тревоги.

Потом Аньес сказала:

— Я также могу себе представить, что человек мечтает покончить с собой. Что уже не в силах переносить боль. И злобу людскую. Что хочет исчезнуть с глаз людских и что исчезнет. Каждый имеет право убить себя. Это его свобода. Я не имею ничего против самоубийства, которое является способом исчезновения.

Она хотела помолчать, но ярый протест против того, что делает сестра, заставил ее продолжать:

— Но это не ее случай. Она не хочет *исчезнуть*. Она думает о самоубийстве, ибо видит в нем способ, как *остаться*. Как остаться с ним. Как остаться с нами. Как у всех у нас навсегда запечатлеться в памяти. Как навалиться всем своим телом на нашу жизнь. Как нас раздавить.

— Ты несправедлива,— сказал Поль.— Она страдает.

— Я знаю,— сказала Аньес и расплакалась. Она представила себе сестру мертвой, и все, что она только что сказала, явилось ей мелким, и низменным, и непростительным.

— А что, если она хотела нас только успокоить своими обещаниями? — сказала она и начала набирать номер виллы на Мартинике; на звонок никто не отвечал, и у них уже снова на лбу выступила испарина; они знали, что не смогут повесить трубку и до бесконечности будут выслушивать эти гудки, которые означают Лорину смерть. Наконец раздался ее голос, звучавший довольно неприветливо. Они спросили, где она была. «В соседней комнате»,— ответила она. Они вдвоем говорили в трубку. Говорили о своей тревоге, о том, что должны еще раз услышать ее, дабы успокоиться. Они повторяли ей, что любят ее и что с нетерпением ждут ее возвращения.

Оба ушли на работу с опозданием и целый день ни о чем не могли думать, кроме как о Лоре. Вечером позвонили ей снова, и разговор снова длился целый час, и они снова уверяли ее в своей любви и в том, что с нетерпением ждут ее.

Несколькими днями позже она позвонила в дверь. Поль был дома один. Она стояла на пороге, на ней были черные очки. Она упала ему в объятия. Они пошли в гостиную, сели друг против друга в кресла, но она была так возбуждена, что тут же встала и начала ходить по комнате. Говорила лихорадочно. Потом поднялся с кресла и он и стал тоже ходить по комнате и тоже говорить.

Он с презрением отзывался о своем бывшем ученике, подопечном и друге. Можно было, конечно, объяснить это тем, что так он хотел облегчить Лоре разрыв с ним. Но он сам был поражен, что все, что говорил, думал всерьез и искренне: Бернар — избалованное дитя богатых родителей; человек заносчивый и самоуверенный. Лора, прислонившись к камину, смотрела на Поля. И вдруг Поль заметил, что на ней уже нет очков. Она держала их в руке, уставив на него свои глаза, опухшие от слез, влажные. Поль понял: Лора уже какое-то время не слушает, что он ей говорит.

Он помолчал. В комнате воцарилась тишина, какой-то таинственной силой она толкнула его к Лоре. Лора сказала:

— Поль, почему мы не встретились раньше? До всех остальных...

Эти слова простерлись между ними словно туман. Поль вступил в этот туман и протянул руку, точно незрячий, что пробирается ощупью; рука его коснулась Лоры. Вздохнув, Лора позволила руке Поля остаться на ее коже. Потом она отступила на шаг и снова надела очки. Этот жест заставил туман рассеяться, и они уже снова стояли друг против друга, как свояченица и зять.

Минутой позже в комнату вошла вернувшаяся с работы Аньес.

Черные очки

Аньес, увидев сестру по возвращении с Мартиники, вовсе не заключила ее в объятия, как человека, спасшегося от гибели, а осталась поразительно холодной. Она не видела сестры, она видела лишь черные очки, эту трагическую маску, которая пожелает задать тон последующей сцене. Словно не замечая этой маски, она сказала: «Лора, ты страшно похудела». И только затем подошла к ней и, как принято во Франции между знакомыми, слегка коснулась губами ее щек.

Если учесть, что это были первые слова после столь драматических дней, то нельзя не признать, что они были весьма неуместны. Они не касались ни жизни, ни смерти, ни любви, они касались пищеварения. Но даже это само по себе было бы не так скверно, в конце концов Лора охотно говорила о своем теле и считала его метафорой своих чувств. Гораздо худшим представлялось то, что эта фраза сказана была не с заботливостью, не с печальным восхищением перед страданием, ставшим причиной похудания, а с очевидной и усталой неприязнью.

Нет сомнения, что Лора точно подметила тон сестринского голоса и поняла его смысл. Но она тоже сделала вид, что не понимает того, что имеет в виду Аньес, и проговорила голосом, полным страдания:

— Да, я похудела на семь кило.

Аньес хотела сказать: «Хватит! Хватит уже! Это продолжается слишком долго! Перестань наконец!» — но она совладала с собой и ничего не сказала.

Лора подняла руку:

— Взгляни, это же не моя рука, это же палочка... Я не могу надеть ни одной юбки. Все сваливаются с меня. И кровь идет из носа...— и она, словно желая подтвердить свои слова, закинула голову и долго и шумно вдыхала и выдыхала носом.

Аньес смотрела на это исхудавшее тело с неодолимой антипатией, и ей на ум пришла такая мысль: куда подевались семь килограммов, которые потеряла Лора? Рассеялись, как израсходованная энергия, где-то в лазури? Или ушли с ее экскрементами в сточную трубу? Куда подевались семь кило невосполнимого Лориного тела?

Меж тем Лора сняла черные очки и положила их на полку камина, о который опиралась. И обратила к сестре припухшие глаза, как за минуту до этого обратила их к Полю.

Сняв очки, она словно обнажила лицо. Словно разделась. Но не так, как раздевается женщина перед любовником, а скорее как перед врачом, взваливая на него всю ответственность за свое тело.

Аньес не сумела удержать фразу, вертевшуюся у нее в голове, и сказала вслух:

— Хватит! Прекрати наконец! У нас уже нет сил. Разойдешься с Бернаром, как разошлись миллионы женщин с миллионами мужчин, не угрожая при этом самоубийством.

Можно было бы предположить, что после стольких недель бесконечных разговоров, когда Аньес клялась ей в своей сестринской любви, этот взрыв должен был бы поразить Лору, однако Лора отреагировала на слова Аньес, как будто давно была к ним готова. Она сказала совершенно спокойно:

— Тогда я тебе скажу, что я думаю. Ты не знаешь, что такое любовь, ты никогда этого не знала и никогда не узнаешь. Любовь никогда не была сильной твоей стороной.

Лора знала, в чем уязвима сестра, и Аньес испугалась этого; она поняла, что Лора говорит теперь лишь потому, что ее слышит Поль. Неожиданно выяснилось, что речь вообще шла не о Бернаре: вся драма самоубийства вообще его не касалась; эта драма рассчитана была только на Поля и на Аньес. И еще ей пришло в голову, что если человек начинает бороться, то он приводит в действие силу, которая не довольствуется лишь

первой целью, и что за первой целью, какой для Лоры был Бернар, существуют еще и последующие.

Схватка уже была неизбежной. Аньес сказала:

— В том, что ты потеряла из-за него семь килограммов, существенное доказательство любви, которое отрицать трудно. И все-таки кое-что мне непонятно. Если я кого-то люблю, то хочу для него только хорошего. Если кого-то ненавижу, то желаю ему плохого. А ты в последние месяцы мучила Бернара и мучила нас. Что здесь общего с любовью? Ничего.

Представим себе гостиную в виде театральной сцены: сразу же направо камин, с противоположной стороны сцена закрыта книжным шкафом. Посреди, на заднем плане, диван, низкий столик и два кресла. Поль стоит посреди комнаты, Лора — у камина и в упор глядит на Аньес, застывшую в двух шагах от нее. Взгляд Лориных опухших глаз обвиняет сестру в жестокости, непонимании и холодности. В то время как Аньес говорит, Лора отступает от нее к середине комнаты, где стоит Поль, как бы выказывая этим отступательным движением изумленный страх перед несправедливым наскоком сестры.

Оказавшись шагах в двух от Поля, она остановилась и повторила:

— Ты не знаешь, что такое любовь.

Аньес прошла вперед и заняла Лорино место у камина. Она сказала:

— Я понимаю, что такое любовь. В любви самое главное тот, кого мы любим. Речь о нем и ни о чем более. И я спрашиваю, что значит любовь для того, кто не способен ничего видеть, кроме самого себя. Иначе говоря, что понимает под словом «любовь» абсолютно эгоцентричная женщина.

— Спрашивать, что такое любовь, не имеет никакого смысла, моя дорогая сестра,— сказала Лора.— Ты либо испытала любовь, либо не испытала. Любовь — это любовь, и ничего больше о ней не скажешь. Это крылья, которые бьются в моей груди и толкают меня к поступкам, кажущимся тебе безрассудными. И это именно то, чего с тобой никогда не бывало. Ты сказала, что я не способна никого видеть, кроме себя. Но тебя я вижу, и вижу насквозь. Когда в последнее время ты меня уверяла в своей любви, я хорошо знала, что в твоих устах это слово лишено всякого смысла. Это была лишь хитрость. Довод, который призван был меня успокоить. Помешать мне нарушить твой покой. Я тебя знаю, моя дорогая сестра: ты всю жизнь живешь по другую сторону любви. Совершенно по другую. За пределами любви.

Обе сестры говорили о любви, впиваясь друг в друга когтями ненависти. И мужчина, присутствовавший при этом, впадал в отчаяние. Ему хотелось что-то сказать, что смягчило бы невыносимое напряжение:

— Мы все трое устали. Расстроены. Хорошо бы нам всем куда-нибудь уехать и забыть о Бернаре.

Но Бернар был уже давно забыт, и вмешательство Поля способствовало лишь тому, что словесный поединок сестер сменился молчанием, в котором не было ни грана сочувствия, ни единого примиряющего воспоминания, ни малейшего осознания кровных уз или семейного единогласия.

Попытаемся охватить взором всю сцену целиком: вправо, опершись о камин, стояла Аньес; посреди комнаты, повернувшись лицом к сестре, стояла Лора, а в двух шагах слева от нее — Поль. И Поль сейчас махнул рукой в отчаянии оттого, что не способен воспрепятствовать ненависти, столь безрассудно вспыхнувшей между женщинами, которых он любил. Словно желая в знак протеста отойти от них как можно дальше, он пошел к книжному шкафу. Прислонившись к нему спиной, он отвернулся к окну, стараясь не смотреть на них.

Аньес заметила черные очки, положенные на полку камина, и непроизвольно протянула к ним руку. Она оглядывала их с ненавистью, словно держала в руке две почерневшие Лорины слезы. Неприязнь ко всему, что исходило от тела сестры, переполняла ее, и эти большие стеклянные слезы представлялись ей одним из его секретов.

Лора смотрела на Аньес и видела свои очки в ее руках. Этих очков

вдруг стало не хватать ей. Ей нужен был щит, флер, которым она завесила бы лицо от ненависти сестры. Но при этом она не решалась сделать четыре шага в ее сторону и взять у нее из рук очки. Она боялась ее. И оттого с каким-то мазохистским исступлением отдалась уязвимой обнаженности своего лица, на котором были отпечатаны все следы ее страданий. Она хорошо знала, что Аньес не выносит ее тела, ее разговоров о теле, о семи килограммах, которые она потеряла, знала это интуитивно, чутьем и, наверное, именно потому, из протеста, хотела в эту минуту быть как нельзя более телом, покинутым, отброшенным телом. Это тело она хотела положить посреди гостиной и оставить его. Оставить лежать здесь неподвижным и тяжелым грузом. А если бы оно стало мешать им, принудить их взять это тело, ее тело, один за руки, другой за ноги, и вынести его из дому, как выносят ночью тайно на улицу негодные старые матрацы.

Аньес стояла у камина и держала в руке черные очки. Лора была посреди гостиной, но вот она уже начала маленькими шажками пятиться от сестры. Потом она сделала еще один, последний шаг назад, и ее тело спиной вплотную прижалось к Полю, совсем вплотную, ибо за Полем был книжный шкаф и он никуда не мог отступить. Лора отвела руки назад и крепко прижала обе ладони к бедрам Поля. И, откинув голову, приникла ею к его груди.

Аньес — с одной стороны комнаты, в руке — черные очки; с другой стороны напротив нее, вдалеке, как недвижная скульптура стоит Лора, прильнувшая к Полю. Они оба застыли, словно каменные. Никто не произносит ни звука. И лишь минуту спустя Аньес разнимает указательный и большой пальцы, и черные очки, этот символ сестринской печали, эта метаморфическая слеза, падают на каменные плитки у камина и разбиваются вдребезги.

Часть четвертая

HOMO SENTIMENTALIS

1

На вечном суде, творимом над Гёте, прозвучало бесчисленное множество обвинительных речей и показаний по делу «Беттина». Дабы не утомить читателя перечнем пустяков, приведу лишь три свидетельства, которые кажутся мне важнейшими.

Во-первых: свидетельство Райнера Марии Рильке, самого крупного после Гёте немецкого поэта.

Во-вторых: свидетельство Ромена Роллана, в двадцатые-тридцатые годы одного из самых читаемых романистов от Урала до Атлантики, пользовавшегося к тому же высоким авторитетом прогрессиста, антифашиста, гуманиста, пацифиста и друга революции.

В-третьих: свидетельство поэта Поля Элюара, блистательного представителя так называемого авангарда, певца любви или, скажем его словами, певца любви-поэзии, ибо эти два понятия (как свидетельствует о том один из самых его прекрасных сборников стихов «L'amour la poesie») сливались у него воедино.

2

В качестве свидетеля, вызванного на вечный суд, Рильке пользуется в точности теми же словами, какие он написал в своей самой знаменитой книге прозы, изданной в 1910 году, «Записки Мальте Лауридса Бригге», где обращает к Беттине эту длинную апострофу:

«Возможно ли, что доныне все еще не твердят о твоей любви? Случилось ли с той поры что-либо более примечательное? Что их занимает? Сама-то ты знала цену своей любви, ты говорила о ней величайшему поэту, чтобы он очеловечил ее, ибо любовь эта была еще стихией. Но он, когда писал тебе, разубеждал людей в ней. Все читали его ответы и верят им больше, потому что поэт им понятнее природы. Но, возможно, когда-нибудь обнаружится, что здесь-то и был предел его величия. Эта любящая (diese Liebende) была ему поручена (auferlegt), а он не постиг ее (er hat *sie* nicht bestanden: местоимение sie относится к «любящей», к Беттине: он не выдержал экзамена, коим для него была Беттина). Что значит, что он не сумел откликнуться (erwidern)? Такая любовь ни в каком отклике и не нуждается, она сама содержит в себе и зов (Lockruf) и отклик; она сама себя восполняет. А ему следовало покориться перед нею во всем своем величии и то, что она диктовала, писать, как Иоанн на Патмосе, пав на колени, обеими руками. У него не было никакого иного выбора в присутствии этого голоса, который нес 'службу ангелов' (die 'das Amt der Engel verrichtete'); который явился, чтобы окутать его и увлечь за собой в вечность. То была колесница для его огненной дороги по небесам. То был уготованный на случай его смерти темный миф (der dunkle Mythos), которым он не воспользовался».

3

Свидетельство Ромена Роллана касается отношений между Гёте, Бетховеном и Беттиной. Романист подробно излагает их в своем сочинении «Гёте и Бетховен», изданном в Париже в 1930 году. Хотя он тонко оттеняет свою точку зрения, однако совсем не утаивает, что наибольшую симпатию питает к Беттине: он толкует события примерно так же, как и она. Он не отказывает Гёте в величии, но его удручает политическая и эстетическая осторожность, столь мало приличествующая гениям. А Христиана? Ах, о ней лучше и не говорить, это «nullité d'esprit», духовное ничтожество.

Эта точка зрения выражена, повторяю еще раз, с тонкостью и чувством меры. Эпигоны всегда радикальнее, чем их вдохновители. Читаю, например, весьма обстоятельную французскую биографию Бетховена, изданную в шестидесятые годы. Там уже прямо говорится о «трусости» Гёте, о его «сервилизме», о его «старческом страхе перед всем новым в литературе и эстетике» и так далее. Беттина же, напротив, наделена «прозорливостью и даром ясновидения, которые придают ей чуть ли не масштабы гения». А Христиана, как всегда, не что иное, как жалкая «volumineuse épouse», объемистая супруга.

4

Рильке и Роллан, пусть и принимают сторону Беттины, говорят о Гёте с почтением. В эссе «Тропинки и дороги поэзии» Поль Элюар, подлинный Сен-Жюст любви-поэзии (он написал его, да будем к нему справедливы, в худшую пору своего поэтического пути, в 1949 году, когда был восторженным приверженцем Сталина), находит слова много жестче:

«Гёте в своем дневнике упоминает о своей первой встрече с Беттиной Брентано лишь такими словами: 'Мамзель Брентано'. Признанный поэт, автор «Вертера», предпочитал спокойствие домашнего очага неистовым безумствам страсти (délires actives de la passion). И никакая фантазия, никакой талант Беттины не смогли бы нарушить его олимпийский сон. Если бы Гёте отдался любви, возможно, его пение опустилось бы на землю, но мы любили бы его не менее, ибо в таких обстоятельствах он, вероятно, не решился бы на роль придворного и не заразил бы свой народ убежденностью, что несправедливость предпочтительнее беспорядка».

5

«Эта любящая была ему поручена»,— написал Рильке. Мы можем спросить: что означает эта пассивная грамматическая форма? Иными словами: кто ему ее поручил?

Подобный же вопрос приходит на ум, когда мы читаем в письме Беттины, отправленном Гёте 15 июня 1807 года, такую фразу: «Я не должна страшиться этого чувства, потому что это не я заронила его в мое сердце».

Кто же заронил ей его в сердце? Гёте? Этого Беттина явно не имела в виду. Тот, кто заронил его ей в сердце, был некто выше ее и выше Гёте, если не Бог, то по крайней мере один из ангелов, о которых говорил в процитированном отрывке Рильке.

В этом месте нам следует заступиться за Гёте: если некто (Бог или ангел) заронил чувство в Беттинино сердце, то, естественно, Беттина будет послушна этому чувству, это чувство в *ее* сердце, это *ее* чувство. Но Гёте, видимо, никто никакого чувства в сердце не заронил, Беттина была ему «поручена». Поручена как обязанность. Auferlegt. Так может ли Рильке упрекать Гёте, что он противился обязанностям, которые были ему поручены против его воли и, так сказать, без всякого предупреждения? Почему он должен был пасть на колени и писать «обеими руками» то, что ему диктовал голос, нисходящий с высот?

Очевидно, никакого рационального ответа на этот вопрос нам не найти, и потому придется прибегнуть к сравнению: представим Симона, который рыбачит в водах Галилейского озера. Приходит к нему Иисус и призывает его бросить сети и последовать за Ним. А Симон говорит: «Оставь меня в покое. Мне дороже мои сети и моя рыба». Такой Симон мгновенно стал бы комической фигурой, Фальстафом Евангелия; Гёте в глазах Рильке стал Фальстафом любви.

6

Рильке, говоря о любви Беттины, считает, что она «ни в каком отклике и не нуждается, она сама содержит в себе и зов и отклик; она сама себя восполняет». Любовь, которую ангельский садовник зароняет в сердце человека, не нуждается ни в каком предмете, ни в каком отклике, ни в какой, как говорила Беттина, Gegen-Liebe, ответной любви. Любимый (к примеру, Гёте) не является ни поводом, ни смыслом любви.

В период своей переписки с Гёте Беттина также пишет любовные письма Арниму. В одном из них она говорит: «Истинная любовь не способна к измене. Такая любовь, не нуждающаяся в отклике («die Liebe ohne Gegen-Liebe»), ищет любимого в каждом его перевоплощении».

Если бы в сердце Беттины заронил любовь вовсе не ангельский садовник, а Гёте или Арним, в ее сердце взросла бы любовь к Гёте или к Арниму, неподражаемая, незаменимая, предназначенная тому, кто ее заронил, тому, кто любим, а стало быть, любовь, не ведающая перевоплощений. Такую любовь можно было бы определить как *отношение:* избранное отношение между двумя людьми.

Однако то, что Беттина называет wahre Liebe (истинной любовью), это не любовь-отношение, а *любовь-чувство*; огонь, зажженный небесной рукой в душе человека, факел, в чьем свете любящая «ищет любимого в каждом его перевоплощении».

Такая любовь не знает измен, поскольку, даже если предмет любви меняется, сама любовь остается все время тем же самым пламенем, зажженным небесной рукой.

Дойдя в наших рассуждениях до этого места, мы, пожалуй, способны уже понять, почему в своей обширной переписке Беттина задавала так мало вопросов Гёте. Боже мой, представьте только, что вам дано переписываться с Гёте! О чем бы только вы ни спросили его! О его книгах. О книгах его современников. О поэзии. О прозе. О картинах. О Германии. О Европе.

О науке и технике. Вы бы так наседали на него со своими вопросами, что ему пришлось бы уточнить свои воззрения. Вы бы спорили с ним, пока не вынудили бы его сказать то, о чем он доселе умалчивал.

Но Беттина с Гёте не обменивается взглядами. Она не дискутирует с ним даже об искусстве. За одним исключением: пишет ему о музыке. Но это она, кто наставляет! Гёте совершенно очевидно не разделяет ее взглядов. Так отчего же Беттина не расспрашивает подробно о причинах его несогласия? Если бы она умела задавать вопросы, мы в ответах Гёте обрели бы первую критику музыкального романтизма avant la lettre, с самого начала!

Ан нет, ничего подобного в этой обширной переписке мы не найдем, мы крайне мало прочтем в ней и о Гёте просто потому, что Беттина интересовалась Гёте много меньше, чем мы полагаем; поводом и смыслом ее любви был не Гёте, а любовь.

7

Принято считать, что европейская цивилизация основана на разуме. Но столь же справедливо было бы сказать о ней, что это цивилизация чувств, сантиментов; она создала тип человека, которого я называю человеком сентиментальным: *homo sentimentalis*.

Иудейская религия предписывает верующим Закон. Этот Закон стремится быть доступным разуму (Талмуд не что иное, как постоянное разумное толкование предписаний, установленных Богом) и не требует никакого особого чувства сверхъестественного, никакого особого восторга или мистического пламени в душе. Критерий добра и зла объективен: речь о том, чтобы понимать писаный Закон и придерживаться его.

Христианство перевернуло этот критерий головой вниз: *Люби Бога и делай, что хочешь!* — сказал Блаженный Августин. Критерий добра и зла был перемещен в душу индивида и стал субъективным. Если душа того или иного человека исполнена любви, все в порядке: этот человек хорош, и все, что он делает, хорошо.

Беттина мыслит, как Блаженный Августин, когда пишет Арниму: «Я нашла прекрасную поговорку: истинная любовь всегда права, даже когда не права. А Лютер в одном письме говорит: настоящая любовь часто не права. Это мне кажется не таким удачным, как моя поговорка. Но в другом месте Лютер говорит: любовь предшествует всему, и жертве и молитве. И из этого я делаю вывод, что любовь — наивысшая добродетель. Любовь делает нас беспамятными (macht bewusstlos) в земном и наполняет нас небесным, любовь таким образом избавляет нас от вины (macht unschuldig)».

На убеждении, что любовь избавляет нас от вины, основывается оригинальность европейского права и его теория вины, которая принимает во внимание чувства обвиняемого: когда вы убиваете человека хладнокровно ради денег, вам нет прощения; если вы убиваете его за то, что он оскорбил вас, гнев ваш явится смягчающим обстоятельством, и вы получите меньшее наказание; если же вы убьете его из-за несчастной любви или из ревности, суд отнесется к вам благосклонно, а Поль в качестве вашего адвоката и вовсе потребует приговорить убитого к высшей мере.

8

Homo sentimentalis может быть определен не просто как человек, испытывающий чувства, ибо на это способны мы все, но как человек, возводящий свое чувство в достоинство. А как только чувство признается достоинством, чувствовать хочет каждый; и поскольку мы все любим хвастаться своими достоинствами, то склонны и выставлять напоказ свое чувство.

Превращение чувства в достоинство происходило в Европе уже в двенадцатом веке: трубадуры, воспевающие свою великую страсть к любимой и недостижимой знатной даме, представлялись всем, кто их слышал, столь восхитительными и прекрасными, что каждый стремился по их примеру стать жертвой какого-нибудь необузданного движения сердца.

Никто не раскрыл глубже суть homo sentimentalis, чем Сервантес. Дон Кихот решает любить некую даму по имени Дульсинея, невзирая на то, что почти не знает ее (что нас вовсе не поражает, ибо, как нам известно, когда речь идет о «wahre Liebe», истинной любви, любимый мало что значит). В двадцать пятой главе первой книги он отправляется с Санчо в пустынные горы, туда, где ему хочется проявить все величие своей страсти. Но как доказать другому, что в твоей душе бушует пламя? И как это показать существу, кроме всего прочего, еще такому наивному и тупому, как Санчо Панса? И вот Дон Кихот на лесной тропе снимает штаны, остается в одной рубахе и, демонстрируя слуге необъятность своего чувства, начинает перед ним кувыркаться. Всякий раз, когда он оказывается вниз головой и вверх пятками, рубаха сползает до самых плеч, и Санчо лицезрит его болтающийся детородный орган. Вид маленького девственного члена рыцаря до того комично грустен, до того трогателен, что даже Санчо с его очерствелой душой не в силах больше глядеть на этот спектакль; он садится на Росинанта и быстро удаляется.

Когда умер отец, Аньес пришлось составить программу похоронного обряда. Она хотела, чтобы похороны прошли без прощальных речей и сопровождались лишь звуками Адажио Десятой симфонии Малера, которую отец очень любил. Но это ужасно грустная музыка, и Аньес опасалась, что на похоронах не в силах будет удержаться от слез. Ей казалось невыносимым всхлипывать на глазах у всех, и потому она решила поставить пластинку с Адажио в проигрыватель и прослушать ее заранее. Один раз, второй, третий. Музыка напоминала ей отца, и она плакала. Но когда Адажио зазвучало в комнате в восьмой, в девятый раз, мощь музыки заметно ослабела: когда она поставила пластинку в тринадцатый раз, музыка тронула ее не больше, чем если бы она слушала парагвайский национальный гимн. Благодаря этому тренингу ей удалось на похоронах не плакать.

Чувство по сути своей рождается в нас вне нашей воли, часто вопреки нашей воле. Когда мы *хотим* чувствовать *(решаем* чувствовать, как решил Дон Кихот любить Дульсинею), чувство уже не чувство, а имитация чувства, его демонстрация. То, что обычно называют истерией. Поэтому homo sentimentalis (то есть человек, который возвел чувство в достоинство) по существу то же самое, что и *homo hystericus.*

Однако это вовсе не значит, что человек, имитирующий чувство, его не испытывает. Актер, исполняющий роль старого короля Лира, чувствует на сцене перед всеми зрителями истинную печаль покинутого, преданного человека, но эта грусть испаряется в ту секунду, когда спектакль кончается. И потому homo sentimentalis, восхищающий нас великими чувствами, тут же следом способен ошеломить нас непостижимым безразличием.

9

Дон Кихот был девственником. Беттина впервые почувствовала мужскую руку на своей груди в двадцать пять лет, когда осталась наедине с Гёте в гостиничном номере курорта Теплице. Гёте познал физическую любовь, если верить его биографам, лишь в своей поездке по Италии, когда ему было под сорок. Вскоре по возвращении в Веймар он встретил двадцатитрехлетнюю девушку-работницу и сделал ее своей первой постоянной любовницей. Это была Христиана Вульпиус, ставшая после многих лет сожительства в 1806 году его законной женой и в памятном 1816-м сбросившая наземь очки Беттины. Она была беззаветно предана своему мужу (говорят, что она защищала его собственным телом, когда ему угрожали пьяные

солдаты наполеоновской армии) и, по всей видимости, была превосходной любовницей, как о том свидетельствуют слова Гёте, называвшего ее «mein Bettschatz», что можно перевести как «сокровище моей постели».

Тем не менее Христиана оказывается в гётевской агиографии вне любви. Девятнадцатый век (да и наш, который все еще находится в плену века предшествующего) отказался впустить Христиану в галерею любовей Гёте наряду с Фредерикой, Шарлоттой, послужившей прообразом Лотты в «Вертере», Лили, Беттины или Ульрики. Вы, возможно, скажете: это потому, что она была его супругой, а мы привыкли автоматически считать супружеский союз чем-то неэротичным. Думаю, однако, что подлинная причина гораздо глубже: публика отказывалась видеть в Христиане любовь Гёте просто потому, что Гёте с нею спал. Ибо сокровище любви и сокровище постели суть две вещи, которые исключали друг друга. Если писатели девятнадцатого века охотно завершали романы свадьбой, то это не потому, что они хотели защитить историю любви от супружеской скуки. Нет, они хотели защитить ее от совокупления!

Все прославленные европейские истории любви протекают во внекоитальном пространстве: история принцессы Клевской, Поля и Виргинии, история Доминика — героя романа Фромантена, всю свою жизнь любившего одну-единственную женщину, с которой ни разу не целовался, и, разумеется, история Вертера, история Гамсуновой Виктории и история Пьера и Люс, персонажей Ромена Роллана, над которыми в свое время плакали читательницы всей Европы. В романе «Идиот» Достоевский заставил Настасью Филипповну спать с первым встречным купцом, но когда речь зашла о подлинной страсти, то есть когда Настасья оказалась между князем Мышкиным и Рогожиным, их половые органы растворились в трех больших сердцах, как сахар в трех чашках чая. Любовь Анны Карениной и Вронского кончилась с их первым сексуальным актом, а потом она уже стала не чем иным, как собственным распадом, и мы даже не знаем почему: то ли они так убого любили друг друга, то ли, напротив, любили друг друга так упоительно, что мощь наслаждения внушала им чувство вины. Но каким бы ни был наш ответ, мы всегда придем к одному и тому же заключению: другой великой любви, кроме докоитальной, не было и быть не могло.

Однако это вовсе не означает, что внекоитальная любовь была невинной, ангельской, детской, чистой; напротив, она содержала в себе все муки ада, какие можно представить себе на этом свете. Настасья Филипповна без опаски переспала со многими пошлыми богатеями, но с той минуты, как она встретила князя Мышкина и Рогожина, чьи половые органы, как я сказал, растворились в большом самоваре чувства, она вступила в зону катастроф и умерла. Кстати, напомню вам великолепную сцену из «Доминика» Фромантена: оба влюбленных, годами мечтавшие друг о друге и ни разу не коснувшиеся друг друга, выехали верхом на прогулку, и нежная, тонкая, сдержанная Мадлен вдруг с неожиданной жестокостью погнала лошадь бешеным галопом, поскольку знала: Доминик, скачущий рядом, плохой наездник и может разбиться. Внекоитальная любовь: котелок на огне, прикрытый крышкой, под которой чувство, доведенное до кипения, превращается в страсть, так что крышка подпрыгивает и как безумная пляшет на нем.

Европейское понятие любви уходит корнями во внекоитальную почву. Двадцатый век, который бахвалится раскрепощением нравов и с радостью высмеивает романтические чувства, не в состоянии наполнить понятие любви каким-то новым содержанием (в этом одно из его крушений), так что молодой европеец, произносящий про себя это великое слово, возвращается на крыльях восторга, хочет он или не хочет, как раз туда, где томился в своей любви к Лотте Вертер и где чуть было не упал с лошади Доминик.

10

Примечательно, что Рильке восторгался Беттиной так же, как восторгался Россией, в которой определенное время усматривал свою духовную родину. Ибо Россия par excellence страна христианского сентиментализма. Она была защищена как от рационализма средневековой схоластической философии, так и от Ренессанса. Новая эпоха, основанная на картезианском мышлении, пришла туда со столетним или двухсотлетним опозданием. Стало быть, homo sentimentalis не нашел там достаточного противовеса и стал своей собственной гиперболой, обыкновенно носящей название *славянская душа.*

Россия и Франция — два полюса Европы, которые будут вечно притягивать друг друга. Франция — старая, усталая страна, где от чувств остались лишь формы. Француз пишет вам в конце письма: «Соблаговолите, дорогой господин, принять уверения в моем особом расположении». Когда я впервые получил такое письмо, подписанное секретаршей издательства «Галлимар», я жил еще в Праге. Я прыгал чуть ли не до потолка от радости: в Париже есть женщина, которая любит меня! Ей удалось в конце официального письма поместить любовное признание! Она не только расположена ко мне, но и красноречиво подчеркивает, что питает ко мне особое расположение! Ни одна чешка не сказала мне в жизни ничего подобного!

Только многими годами позже в Париже мне объяснили, что существует целый семантический веер заключительных формул письма; благодаря им француз может с точностью аптекаря отвешивать тончайшие степени чувств, которые — даже не испытывая их — хочет выказать адресату; среди них «особое расположение» выражает низшую степень официальной вежливости, граничащей чуть ли не с пренебрежением.

О Франция! Ты страна Формы, равно как Россия страна Чувства! Поскольку француз вечно неудовлетворен, оттого что не чувствует в груди горящего пламени, он с завистью и ностальгией взирает на страну Достоевского, где мужчины, подставляя мужчинам для поцелуя выпяченные губы, готовы зарезать того, кто откажется их поцеловать. (Впрочем, даже если они и зарежут его, их надо тотчас простить, поскольку их рукой водила уязвленная любовь, а она, как поведала нам Беттина, освобождает людей от вины. Русский сентиментальный убийца найдет в Париже по меньшей мере сто двадцать адвокатов, жаждущих отправиться в Москву специальным поездом, дабы его защищать. К этому их принудит не сострадание — чувство слишком экзотическое и редко практикуемое в их стране,— но абстрактные принципы, являющиеся их единственной страстью. Русский убийца, не имеющий о том и понятия, по освобождении помчиться к своему французскому защитнику, чтобы обнять его и поцеловать в губы. Француз испуганно попятится, русский оскорбится, всадит ему нож под ребра, и вся история повторится, как та самая песенка о собаке и куске мяса.)

11

Ах эти русские...

Когда я жил еще в Праге, там ходил анекдот о русской душе. Чех с ошеломляющей быстротой соблазняет русскую женщину. После совокупления русская говорит ему с бесконечным презрением: «Моим телом ты овладел. Но душой моей не овладеешь никогда!»

Прекрасный анекдот. Беттина написала Гёте пятьдесят два письма. Слово «душа» встречается в них пятьдесят раз, слово «сердце» сто девятнадцать раз. Лишь изредка слово «сердце» мыслится в буквальном анатомическом значении («у меня колотилось сердце»), чаще оно использовано как синекдоха, означающая грудь («я хотела бы прижать тебя к моему сердцу»), но в подавляющем большинстве случаев означает то же, что слово «душа»: *чувствующее «я».*

Я мыслю, следовательно, я существую — фраза интеллектуала, кото-

рый приуменьшает зубную боль. *Я чувствую, следовательно, я существую* — правда, более обобщенная по силе и касающаяся всего живого. Моё «я» не отличается существенно от вашего «я» тем, что́ оно думает. Людей много, мыслей мало: все мы думаем приблизительно одно и то же и друг другу передаем мысли, обмениваемся ими, берем их в долг, крадем. Однако, когда кто-то наступит мне на ногу, боль чувствую я один. Основой «я» является не мышление, а страдание — самое элементарное из всех чувств. В страдании даже кошка не может сомневаться в своем незаменимом «я». В сильном страдании мир исчезает, и каждый из нас — лишь сам наедине с собой. Страдание — это великая школа эгоцентризма.

«—... А очень вы меня презираете теперь, как вы думаете? — спрашивает Ипполит князя Мышкина.

— За что? За то, что вы больше нас страдали и страдаете?

— Нет, а за то, что недостоин своего страдания».

Я недостоин своего страдания. Великая фраза. Из нее вытекает, что страдание является не только основой «я», его единственным бесспорным онтологическим доказательством, но что из всех чувств оно является тем, что более всего достойно уважения: достоинством всех достоинств. Поэтому Мышкин восхищается всеми женщинами, которые страдают. Впервые увидев фотографию Настасьи Филипповны, он скажет: «Лицо веселое, а она ведь ужасно страдала...». Эти слова определили сразу же с самого начала, еще до того, как мы могли заметить Настасью Филипповну на сцене романа, что она возвышается над всеми остальными. «Я ничто, а вы страдали...» — скажет очарованный Мышкин в пятнадцатой главе первой части, и с этого мгновения он погиб.

Я сказал, что Мышкин восхищался всеми женщинами, которые страдают, но я мог бы перевернуть свое утверждение: как только какая-нибудь женщина начинала ему нравиться, он представлял себе, как она страдает. Это была, впрочем, выдающаяся метода обольщения (жаль, что Мышкин так мало сумел извлечь из нее пользы!), ибо сказать какой-нибудь женщине: «вы очень страдали» — это все равно что обратиться к ее душе, погладить ее, поднять ввысь. Любая женщина в такую минуту готова сказать нам: «Хотя телом моим ты еще не владеешь, но моя душа уже принадлежит тебе!»

Под взглядом Мышкина душа растет и растет, она похожа на огромный гриб высотой с пятиэтажный дом, она похожа на воздушный шар, который с экипажем воздухоплавателей вот-вот взмоет к небу. Это явление я называю *гипертрофией души.*

12

Получив от Беттины проект своего памятника, Гёте почувствовал, вы, наверное, помните, как у него выступила слеза; он был уверен, что так самые глубины его души дают ему возможность познать правду: Беттина действительно любит его, и он был несправедлив к ней. Только со временем он осознал, что слеза открыла ему не какую-то великую правду о Беттининой преданности, а лишь избитую правду о его тщеславии. Ему стало стыдно, что он вновь поддался демагогии собственной слезы. А дело в том, что со слезой у него был немалый опыт, начиная с его пятидесятилетия: всякий раз, когда кто-то хвалил его или когда он испытывал внезапное удовлетворение от совершенного им красивого или доброго поступка, на глаза набегали слезы. Что такое слеза? — задавался он вопросом и не находил ответа. Однако одно осознавал ясно: часто, до подозрительности часто, слеза была вызвана впечатлением, которое на Гёте производил сам Гёте.

Примерно спустя неделю после страшной гибели Аньес Лора навестила сокрушенного горем Поля.

— Поль,— сказала она,— теперь мы на свете одни.

У Поля увлажнились глаза, и он отвернулся, чтобы скрыть от Лоры свою растроганность.

Этот-то поворот головы и заставил ее крепко схватить его за руку: — Поль, не плачь!

Поль сквозь слезы смотрел на Лору и убеждался, что у нее тоже увлажнились глаза. Он улыбнулся и сказал дрожащим голосом: — Я не плачу. Это ты плачешь.

— Если тебе что-то понадобится, Поль, ты же знаешь, что я здесь, что я всем существом с тобой.

И Поль ответил ей: — Я знаю.

Слеза в глазах Лоры была слезой умиления, которое испытывала Лора над Лорой, готовой пожертвовать всей своей жизнью, чтобы быть рядом с мужем своей погибшей сестры.

Слеза в глазах Поля была слезой умиления, которое испытывал Поль над преданностью Поля, не способного жить ни с одной женщиной, кроме как с той, которая была тенью его покойной жены, ее имитацией — ее сестрой.

А потом однажды они улеглись вместе на широкую постель, и слеза (милосердие слезы) сделала свое дело: у них не возникло ни малейшего ощущения предательства, которое они, возможно, допустили по отношению к мертвой.

Старое искусство эротической двусмысленности пришло им на помощь: они лежали рядом вовсе не как супруги, а как брат с сестрой. Лора была для Поля до сих пор табу: пожалуй, даже в тайниках сознания он не соединял ее ни с каким сексуальным представлением. Сейчас он ощущал себя ее братом, который должен заменить ей потерянную сестру. Это сперва помогло ему лечь с нею в постель, а уж потом наполнило его совершенно незнакомым волнением: они знали все друг о друге (как брат и сестра), и то, что их разделяло, не было неведомое; то был запрет; запрет, который продолжался двадцать лет и со временем становился все более нерушимым. Ничего не было ближе, чем тело этого другого. Ничего не было запретнее, чем тело этого другого. С ощущением возбуждающего инцеста (и с увлажненными глазами) он овладел ею и любил ее так неистово, как никогда никого не любил.

13

Известны цивилизации, архитектура которых была выше европейской, а античная трагедия навсегда останется непревзойденной. Однако ни одна цивилизация не создала из звуков такого чуда, каким является тысячелетняя история европейской музыки с ее богатством форм и стилей! Европа: великая музыка и homo sentimentalis. Близнецы, лежащие тело к телу в одной колыбели.

Музыка научила европейца не только глубоко чувствовать, но и боготворить свое чувство и свое чувствующее «я». Вам же это знакомо: скрипач на сцене закрывает глаза и выводит первые два долгих звука. В эту минуту слушатель также закрывает глаза, чувствуя, как у него расширяется душа в груди, и думает: «Какая красота!» Но, кстати сказать, то, что он слышит, не что иное, как два звука, которые сами по себе не содержат никакой композиторской мысли, никакого творчества, а следовательно, никакого искусства или красоты. Но эти два звука коснулись сердца слушателя и заставили замолчать его рассудок и эстетическое суждение. Лишь один музыкальный звук оказывает на нас приблизительно то же воздействие, что и взгляд Мышкина, обращенный к женщине. Музыка: насос для надувания души. Гипертрофированные души, превращенные в большие шары, возносятся под потолок концертного зала, натыкаясь друг на друга в невероятной давке.

Лора любила музыку искренне и глубоко; в ее любви к Малеру я вижу точный смысл: Малер — последний великий композитор, который все еще

наивно и прямо обращается к homo sentimentalis. После Малера чувство в музыке уже становится подозрительным; Дебюсси хочет нас околдовать, отнюдь не расстрогать, а Стравинский и вовсе стыдится чувств. Малер для Лоры *последний композитор,* и когда она слышит из комнаты Брижит включенный на полную громкость рок, ее израненная любовь к европейской музыке, исчезающей в грохоте электрических гитар, доводит ее до исступления; она ставит Полю ультиматум: либо Малер, либо рок; что означает: либо я, либо Брижит.

Однако как выбрать между двумя музыками, одинаково нелюбимыми? Рок для Поля (уши у него чувствительны, как у Гёте) слишком шумен, а романтическая музыка вызывает в нем тоскливые чувства. Бывало, во время войны, когда все окружающие впадали в панику от зловещих вестей, по радио вместо обычных танго и вальсов раздавались минорные аккорды страстной и торжественной музыки; в памяти ребенка эти аккорды навсегда запечатлелись как вестники катастроф. Позже он понял, что пафос романтической музыки объединяет всю Европу; она слышна всякий раз, когда убивают какого-нибудь государственного деятеля, когда объявляют войну, всякий раз, когда необходимо забить людям голову жаждой славы, чтобы они охотнее обрекли себя на погибель. Народы, которые взаимно истребляли друг друга, были исполнены одинаковым волнением, когда слышали гул «Похоронного марша» Шопена или бетховенской «Героической». Ах, кабы зависело от Поля, мир запросто обошелся бы и без рока, и без Малера. Однако эти две женщины не давали возможности соблюсти ему нейтралитет. Принуждали его выбрать: между двумя музыками, между двумя женщинами. А он не знал, как ему быть, ибо этих двух женщин любил в равной мере.

Зато они ненавидели друг друга. Брижит смотрела с мучительной тоской на белый рояль, используемый многими годами лишь для того, чтобы на него складывать ненужные вещи; он напоминал ей Аньес, которая из любви к сестре просила ее учиться на нем играть. Как только Аньес умерла, рояль ожил и звучал целыми днями. Брижит мечтала взбесившимся роком отомстить за преданную мать и выставить вон непрошеную гостью. Поняв, что Лора останется, она ушла сама. Рок умолк. Пластинка на проигрывателе вертелась, по квартире разносились тромбоны Малера и раздирали сердце Поля, потрясенное уходом дочери. Лора подошла к Полю, взяла в ладони его голову и уставилась ему в глаза. Потом сказала: «Я хотела бы подарить тебе ребенка». Оба знали, что врачи уже давно предостерегали ее от беременности. Поэтому она добавила: «Я сделаю все, что будет нужно».

Было лето. Лора закрыла магазин, и они уехали на две недели к морю. Волны разбивались о берег, переполняя своим гулом грудь Поля. Музыка этой стихии была единственной, которую он страстно любил. Со счастливым удивлением он обнаруживал, что Лора сливается с этой музыкой; единственная женщина в его жизни, которая была для него подобна морю; которая сама была морем.

14

Ромен Роллан, свидетель обвинения на вечном суде, творимом над Гёте, отличался двумя свойствами: восторженным отношением к женщине («она была женщиной, и уже потому мы любим ее»,— пишет он о Беттине) и вдохновенным стремлением идти в ногу с прогрессом (что для него означало: с коммунистической Россией и с революцией). Любопытно, что этот поклонник женщин одновременно столь восторгался Бетховеном как раз за то, что он отказался поздороваться с женщинами. Ибо речь идет именно об этом, если мы правильно поняли эпизод, имевший место на водах Теплице: Бетховен в низко надвинутой на лоб шляпе, заложив руки за спину, шагает навстречу императрице и ее свите, в которой определенно, кроме мужчин, были и дамы. Если он не поздоровался с ними, то, значит,

был невежа, которому нет равных. Однако этому-то и нельзя поверить: хотя Бетховен был чудак и нелюдим, он никогда не был грубияном по отношению к женщинам! Вся эта история — очевидная несуразица, и если она могла быть так легковерно принята и распространена, то лишь потому, что люди (и даже романист, а это позор!) утратили всякое чувство реальности.

Вы можете возразить мне, что негоже изучать правдоподобность анекдота, который совершенно очевидно является не свидетельством, а аллегорией. Прекрасно; что ж, посмотрим на аллегорию, как на аллегорию; забудем, как она возникла (мы все равно в точности никогда этого не узнаем), забудем о предвзятом смысле, который стремился придать ей тот или иной толкователь, и постараемся постичь, если можно так выразиться, ее объективное значение.

Что означает шляпа Бетховена, низко надвинутая на лоб? Что Бетховен отрицает власть аристократии как реакционную и несправедливую, в то время как шляпа в смиренной руке Гёте просит о сохранении мира таким, какой он есть? Да, это обычно принятое толкование, которое, однако, трудно отстаивать: так же как и Гёте, Бетховен тоже вынужден был создать в свое время модус вивенди для себя и своей музыки; поэтому он посвящал свои сонаты поочередно то одному, то другому князю; он без колебаний сложил кантату в честь победителей, собравшихся в Вене после поражения Наполеона, в которой хор восклицает: «Да будет мир таким, каким он был!»; он даже зашел так далеко, что для русской царицы написал полонез, как бы символически бросая несчастную Польшу (ту Польшу, за которую тридцать лет спустя так мужественно будет бороться Беттина) к ногам ее захватчика.

Стало быть, если на нашей аллегорической картине Бетховен шагает навстречу группе аристократов, не снимая шляпы, то это может означать не то, что аристократы — достойные презрения реакционеры, а он — достойный удивления революционер, а скорее то, что те, кто *творит* (скульптуру, стихи, симфонии), заслуживают большего почтения, нежели те, кто *правит* (прислугой, чиновниками или целыми народами). Что творчество больше, чем власть, искусство больше, чем политика. Что бессмертны творения, а вовсе не войны и балы князей.

(Гёте, впрочем, должен был думать то же самое, разве что не считал нужным выказывать власть имущим эту неприглядную правду уже сейчас, при их жизни. Он был уверен, что в вечности именно они будут кланяться первыми, и этого ему было достаточно.)

Аллегория ясна, и все-таки она, как правило, толкуется вопреки своему смыслу. Те, кто при виде этой аллегорической картины спешит аплодировать Бетховену, вообще не осмысляют его гордыни: по большей части это ослепленные политикой люди, которые сами отдают предпочтение Ленину, Че Геваре, Кеннеди или Миттерану перед Феллини или Пикассо. Ромен Роллан определенно опустил бы шляпу гораздо ниже Гёте, если бы по аллее курорта Теплице навстречу ему шел Сталин.

15

С преклонением Ромена Роллана перед женщинами дело обстоит довольно странно. Он, восторгавшийся Беттиной лишь потому, что она была женщиной («она была женщиной, и уже потому мы любим ее»), не обнаруживал ничего достойного в Христиане, которая, вне всякого сомнения, тоже была женщиной! Беттина для него «безумная и мудрая» (folle et sage), «безумно темпераментная хохотунья» с сердцем «нежным и безумным», и еще многажды названа она безумной. А мы знаем, что для homo sentimentalis слова «безумный, безумец, безумство» (которые во французском звучат еще поэтичнее, чем в других языках: fou, folle, folie) означают экзальтацию чувства, освобожденного от цензуры («неистовые безумства страсти», говорит Элюар), и, стало быть, произносятся здесь с умилительным восторгом. Что же до Христианы, почитатель женщин и пролетариата,

напротив, никогда не упустит случая, чтобы не добавить к ее имени вопреки всем правилам галантности прилагательные «ревнивая», «жирная», «румяная и тучная», «любопытная» и вновь и вновь «толстая».

Удивительно, что друг женщин и пролетариата, апостол равенства и братства ничуть не был растроган, что Христиана — бывшая работница и что Гёте проявил даже необычайную смелость, когда жил с нею на виду у всех как с любовницей, а затем сделал ее своей женой. Ему пришлось не только пренебречь сплетнями веймарских салонов, но и возражениями друзей-интеллектуалов, Гердера и Шиллера, свысока смотревших на Христиану. Я не удивляюсь, что аристократический Веймар немало радовался, когда Беттина назвала ее «толстой колбасой». Но нельзя не удивляться, что этому мог радоваться друг женщин и рабочего класса. Так почему же молодая патрицианка, умышленно демонстрировавшая свою образованность перед простой женщиной, была ему столь близка? И почему же Христиана, любившая пить и танцевать, не следившая за своей фигурой и беззаботно толстевшая, так ни разу и не сподобилась божественного определения «безумная» и была в глазах друга пролетариата всего лишь «назойливой»?

И почему же другу пролетариата никогда не пришло в голову превратить сцену с очками в аллегорию, в которой простая женщина из народа по заслугам наказывает молодую экстравагантную интеллектуалку, а Гёте, заступившийся за свою жену, шагает вперед с поднятой головой (и без шляпы!) против армии аристократов и их постыдных предрассудков?

Конечно, такая аллегория была бы не менее глупой, чем предыдущая. Однако вопрос остается: почему друг пролетариата и женщин выбрал одну глупую аллегорию, а не другую? Почему предпочел Беттину Христиане?

Этот вопрос подводит к самой сути дела.

Следующая глава дает на него ответ:

16

Гёте призывал Беттину (в одном из недатированных писем) «отвергнуть самое себя». Нынче мы бы сказали, что он упрекал ее в эгоцентризме. Но имел ли он на это право? Кто вступался за восставших горцев в Тироле, за славу погибшего Петёфи, за жизнь Мирославского? Он или она? Кто постоянно думал о других? Кто готов был пожертвовать собой?

Беттина. О том спору нет. Однако тем самым упрек Гёте не опровергнут. Ибо Беттина никогда не отвергала своего «я». Куда бы она ни шла, ее «я» реяло за ней словно знамя. То, что вдохновляло ее вступаться за тирольских горцев, были не горцы, это был пленительный образ Беттины, борющейся за тирольских горцев. То, что побуждало ее любить Гёте, был не Гёте, а очаровательный образ Беттины-ребенка, влюбленной в старого поэта.

Вспомним ее жест, который я назвал жестом, взыскующим бессмертия: она сперва прикладывала пальцы к точке между грудями, словно бы хотела указать на самый центр того, что мы называем своим «я». Потом выбрасывала руки вперед, словно это «я» стремилась послать куда-то далеко, к горизонту, в бесконечность. Жест, взыскующий бессмертия, знает только два места в пространстве: «я» здесь и горизонт там, вдали; лишь два понятия: абсолют, которым является «я», и абсолют мира. Этот жест не имеет ничего общего с любовью, поскольку другой человек, ближний, любой, кто находится между двумя крайними полюсами («я» и мир), заранее исключен из игры, опущен, невидим.

Двадцатилетний парень, который вступает в коммунистическую партию или идет с винтовкой бороться вместе с партизанами в горы, заворожен своим собственным образом революционера — именно он отличает его от других и помогает стать самим собой. В истоках его борьбы лежит растравленная и неудовлетворенная любовь к своему «я», которому он хочет придать броские очертания и потом послать это «я» (движением, которое

я назвал жестом, взыскующим бессмертия) на великую сцену истории, куда устремлены тысячи глаз; а на примере Мышкина и Настасьи Филипповны мы знаем, что душа под пристальными взглядами растет, раздувается, становится все больше и больше и наконец возносится к небу, словно прекрасный светящийся воздушный корабль.

Нет, не разум, а гипертрофированная душа заставляет людей поднимать кулаки вверх, дает им винтовку в руки и гонит их на общий бой за правое или неправое дело. Именно она является тем бензином, без которого мотор истории не вращался бы и Европа лежала бы на траве, лениво взирая на плывущие по небу облака.

Христиана не страдала гипертрофией души и не мечтала играть на великой сцене истории. Подозреваю, что она любила лежать на траве, устремив глаза к небу, по которому плыли облака. (Подозреваю даже, что она умела быть в такие минуты счастливой,— картина, неприглядная для человека с гипертрофированной душой, поскольку он сам, пожираемый огнем своего «я», никогда не бывает счастлив.) Стало быть, Ромен Роллан, друг прогресса и слезы, ни секунды не колебался, когда должен был выбирать между Христианой и Беттиной.

17

Блуждая по дорогам запредельного мира, Хемингуэй заметил, что издали направляется к нему молодой мужчина; он был элегантно одет и держался чрезвычайно прямо. По мере того как щеголь приближался к нему, Хемингуэй сумел разглядеть на его губах легкую озорную улыбку. Когда они были уже в нескольких метрах друг от друга, молодой человек замедлил шаг, словно желая дать Хемингуэю последнюю возможность его узнать.

«Иоганн!» — пораженно воскликнул Хемингуэй.

Гёте довольно улыбался; он был горд, что ему удался отличный сценический эффект. Не забывайте, что он долгое время был директором театра и знал толк в эффектах. Потом он взял своего приятеля под руку (любопытно, что хотя он и был теперь моложе Хемингуэя, но относился к нему с прежней ласковой снисходительностью старшего) и повел на дальнюю прогулку.

«Иоганн,— говорил Хемингуэй,— вы сегодня красивы как бог.— Красота приятеля доставила ему истинную радость, и он счастливо засмеялся: — Где вы оставили свои домашние шлепанцы? И ту зеленую пластинку над глазами? — И, перестав смеяться, сказал: — Таким вы должны были предстать на вечном суде. Разгромить своих судей не аргументами, а своей красотой!»

«Вы же знаете, что на вечном суде я не произнес ни единого слова. Из презрения. Но я не мог удержаться от того, чтобы не ходить туда и не выслушивать их. Я сожалею об этом».

«Что же вы хотите? Вы были осуждены на бессмертие в наказание за то, что писали книги. Вы это сами мне объяснили».

Гёте пожал плечами и сказал не без гордости: «Наши книги в определенном смысле слова, возможно, бессмертны. Возможно.— После паузы он добавил тихо и многозначительно: — Но не мы».

«Как раз наоборот,— горько возразил Хемингуэй.— Наши книги, всего вероятнее, скоро перестанут читать. От вашего Фауста останется лишь дурацкая опера Гуно. И еще, пожалуй, строка о том, что вечная женственность манит нас к себе...»

«Das Ewigweibliche zieht uns hinan»,— продекламировал Гёте.

«Правильно. Но вашей жизнью до мельчайших подробностей люди никогда не перестанут интересоваться».

«Вы все еще не поняли, Эрнест, что лица, о которых они говорят, не мы?»

«Не пытайтесь утверждать, Иоганн, что вы не имеете никакого отноше-

ния к Гёте, о котором все пишут и говорят. Допускаю, что образ, оставшийся после вас, не вполне соответствует вам. Допускаю, что вы изрядно искажены в нем. Но все-таки вы в нем присутствуете».

«Нет, это не я,— сказал Гёте очень твердо.— И скажу вам еще кое-что. Даже в своих книгах я не присутствую. Тот, кого нет, не может присутствовать».

«Для меня это слишком философская мысль».

«Забудьте на минуту, что вы американец, и пораскиньте мозгами: тот, кого нет, не может присутствовать. Неужто это так сложно? В миг, когда я умер, я ушел отовсюду и полностью. Ушел я и из своих книг. Эти книги живут на свете без меня. Никто в них меня уже не найдет. Поскольку нельзя найти того, кого нет».

«Я охотно соглашусь с вами,— сказал Хемингуэй,— но объясните мне: если образ, оставшийся после вас, не имеет с вами ничего общего, почему же при жизни вы уделили ему столько внимания? Почему пригласили к себе Эккермана? Почему вы взялись за написание «Поэзии и правды»?

«Эрнест, смиритесь с тем, что я был таким же сумасбродом, как и вы. В этих хлопотах о собственном образе — роковая незрелость человека. Как трудно быть равнодушным к собственному образу! Такое равнодушие свыше человеческих сил. Человек приходит к нему только после смерти. И причем не сразу. Через долгое время после смерти. Вы к этому еще не пришли. Вы все еще не взрослый. А то, что вы мертвы... кстати, давно ли это?»

«Двадцать семь лет»,— сказал Хемингуэй.

«Это совсем ничего. Вам придется ждать по меньшей мере еще лет двадцать — тридцать, прежде чем вы полностью осознаете, что человек смертен, и сумеете сделать из этого надлежащие выводы. Раньше не получится. Еще незадолго до смерти я говорил, что чувствую в себе такую творческую мощь, которая не может исчезнуть без остатка. И, естественно, я верил, что буду жить в образе, который по себе здесь оставляю. Да, я был такой же, как и вы, Эрнест. Даже после смерти тягостно было смириться с тем, что меня нет. Знаете, ужасно странная вещь! Быть смертным — это самый элементарный человеческий опыт, но при этом человек никогда не способен был принять его, понять и вести себя соответственно. Человек не умеет быть смертным. А умирая, не умеет быть мертвым».

«А умеете ли вы быть мертвым, Иоганн? — спросил Хемингуэй, чтобы ослабить серьезность минуты.— Вы и вправду думаете, что лучший способ быть мертвым — это терять время на болтовню со мной?»

«Не стройте из себя дурака, Эрнест,— сказал Гёте.— Вы хорошо знаете, что в эту минуту мы лишь фривольная фантазия романиста, который заставляет нас говорить то, что мы, по всей видимости, никогда бы не сказали. Но оставим это. Вы заметили, какой у меня сегодня вид?»

«Разве я вам не сказал об этом, как только увидел вас? Вы прекрасны как бог!»

«Так я выглядел, когда вся Германия считала меня бессердечным соблазнителем,— сказал Гёте едва ли не торжественно. Затем добавил: — Я хотел, чтобы именно таким вы унесли меня в свои будущие годы».

Хемингуэй смотрел на Гёте с внезапной нежной снисходительностью: «А у вас, Иоганн, сколько лет прошло после вашей смерти?»

«Сто пятьдесят шесть»,— ответил Гёте с каким-то смущением.

«И вы все еще не умеете быть мертвым?»

Гёте улыбнулся: «Понимаю, Эрнест. Я веду себя в некотором противоречии с тем, что я минутой раньше говорил вам. Но я позволил себе это ребячливое тщеславие потому, что сегодня мы видимся в последний раз.— И затем медленно, как тот, кто больше никогда не заговорит, произнес такие слова: — Дело в том, что я окончательно понял, что вечный суд — это глупость. Я решил воспользоваться наконец тем, что я мертвый, и пойти, если можно это выразить столь неточным словом, спать. Насладиться абсолютным небытием, о котором мой великий недруг Новалис говорил, что оно синеватого цвета».

Часть пятая

СЛУЧАЙНОСТЬ

1

После обеда она поднялась в свой номер. Было воскресенье, в отеле не ждали ни одного нового гостя, никто не торопил ее с отъездом; широкая кровать в номере была все так же расстелена, как и утром, когда она встала. Ее вид наполнил ее счастьем: она провела в ней две ночи одна, слыша лишь собственное дыхание, и лежала во сне наискось, от угла к углу, словно хотела своим телом обнять всю эту огромную квадратную плоскость, которая принадлежала только ей и ее сну.

В раскрытом на столе чемоданчике все уже было упаковано: поверх сложенной юбки лежало брошюрованное издание стихов Рембо. Она взяла его с собой, поскольку в последние недели много думала о Поле. В пору, когда Брижит еще не было на свете, она часто садилась позади него на большой мотоцикл и катила с ним по всей Франции. С тем временем и с тем мотоциклом сливаются ее воспоминания о Рембо: это был их поэт.

Она взяла эти полузабытые стихи, словно брала в руки старый дневник, любопытствуя узнать, покажутся ли ей пожелтевшие от времени записи трогательными, смешными, чарующими или не стоящими внимания. Стихи были все так же прекрасны, но кое-что в них поразило ее: они не имели ничего общего с большим мотоциклом, на котором они когда-то ездили. Мир стихов Рембо был гораздо ближе человеку гётевской поры, чем современникам Брижит. Рембо, предписавший всем быть абсолютно современными, был поэтом природы, бродягой, в его стихах были слова, которые нынешний человек забыл или уже не способен им радоваться: кресс-салат, липы, дубы, сверчки, орех, вязы, вереск, воронье, теплый помет старых голубятен и доро́ги, в особенности доро́ги:

Голубыми вечерами пойду я по тропе, исколотый хлебами, бродить среди густой травы... Не буду говорить, не буду думать ни о чем... И, как цыган, я побреду куда глаза глядят путем природы и счастлив буду с ней, как с женщиной...

Она закрыла чемоданчик. Потом вышла в коридор, быстро спустилась вниз, выбежала из отеля, бросила чемоданчик на заднее сиденье и села за руль.

2

Было полтретьего, и пора было пускаться в путь: она не любила ездить в темноте. Но она никак не решалась повернуть ключ зажигания. Словно любовник, который не успел сказать ей всего, чем полнилось его сердце, окрестный пейзаж не давал ей уехать. Она вышла из машины. Вокруг нее были горы; горы слева были яркими, сочного цвета, и над их зеленым абрисом сияли белые глетчеры; горы справа были окутаны желтоватой дымкой, обратившей их в один сплошной силуэт. Это были два совершенно разных освещения; два разных мира. Она поворачивала голову то в одну, то в другую сторону и решила напоследок еще раз пройтись. И вышла на дорогу, которая, полого поднимаясь, вела через луга к лесу.

Лет двадцать пять тому назад она приезжала с Полем в Альпы на большом мотоцикле. Поль любил море, а горы были ему чужды. Ей хотелось заманить его в свой мир; хотелось очаровать его видом деревьев и лугов. Мотоцикл стоял на обочине дороги, а Поль говорил:

— Луг — не что иное, как нива страданий. Каждую минуту в этой прекрасной зелени умирает какое-нибудь существо, муравьи медленно пожирают живых червяков, птицы с высоты подстерегают ласку или мышь. Видишь эту черную кошку, как она недвижно притаилась в траве? Она

только и ждет, когда настанет возможность убить. Мне противно это слепое преклонение перед природой. Ты думаешь, что лань испытывает в пасти тигра меньший ужас, чем испытала бы ты? Люди выдумали, что звери не способны так же страдать, как человек, а иначе им трудно было бы смириться с сознанием, что они окружены природой, которая не что иное, как убийство, сплошное убийство.

Поль утешался тем, что человек постепенно покроет всю землю бетоном. Для него это было подобно тому, как если бы на его глазах заживо замуровывали безжалостную злодейку. Аньес слишком хорошо понимала его, чтобы упрекать в нелюбви к природе, мотивированной, если можно так выразиться, чувством гуманности и справедливости.

А возможно, это скорее была совершенно обычная ревнивая борьба мужчины за женщину, которую он хотел окончательно оторвать от отца. Поскольку именно отец научил Аньес любить природу. С ним она исходила километры и километры дорог, восхищаясь тишиной леса.

Когда-то друзья показывали ей из машины природу Америки. Это было бесконечное и недоступное царство деревьев, рассекаемое длинными шоссе. Тишина этих лесов казалась ей столь же враждебной и чуждой, как шум Нью-Йорка. В лесу, который любит Аньес, дороги разветвляются на проселки и на совсем маленькие тропки; по тропам ходят лесники. На дорогах — скамейки, с которых можно обозревать окрестности, где пасутся стада овец и коров. Это Европа, это сердце Европы, это Альпы.

3

Depuis huit jours, I'avais déchiré mes bottines
aus cailleux des chemins...

Восемь дней подряд я разбивал свои ботинки
о камни дорог...
— пишет Рембо.

Дорога: полоска земли, по которой ходят пешком. Шоссе отличается от дороги не только тем, что по нему ездят в машинах, но и тем, что оно всего лишь линия, связывающая одну точку с другой. У шоссе нет смысла в самом себе; смысл есть лишь в двух соединенных точках. Дорога — это гимн пространству. Каждый кусочек дороги осмыслен сам по себе и приглашает нас остановиться. Шоссе — победное обесценивание пространства, которое по его милости сейчас не что иное, как сущая помеха людскому движению и напрасная трата времени.

Прежде чем исчезнуть из ландшафта, дороги исчезли из души человека: он перестал мечтать о ходьбе, о пеших прогулках и получать от этого радость. Он уже и жизнь свою видел не как дорогу, а как шоссе: как линию, которая ведет от точки к точке, от чина капитана к чину генерала, от роли супруги к роли вдовы. Время жизни стало для него сущей преградой, которую нужно преодолеть все большими и большими скоростями.

Дорога и шоссе — это и два разных понятия красоты. Если Поль говорит, что там-то и там-то прекрасное место, это значит: когда там остановишь машину, увидишь прекрасный замок семнадцатого века, а рядом с ним парк; или: там озеро, и на его блестящей поверхности, уходящей в неоглядную даль, плавают лебеди.

В мире шоссе прекрасный пейзаж означает: остров красоты, соединенный длинной линией с другими островами красоты.

В свете дорог красота непрерывна и вечно изменчива; на каждом шагу она говорит нам: «Остановись!»

Мир доро́г был миром отца, мир шоссе — миром мужа. И история Аньес замыкается как круг: из мира дорог в мир шоссе и снова назад. Вот почему Аньес переезжает в Швейцарию. Это уже решено, и в этом источник ее постоянного в последние две недели и безумного счастья.

4

Уже давно перевалило за полдень, когда она вернулась к машине. И как раз в ту минуту, когда она вставляла ключ в замок, профессор Авенариус в плавках подходил к маленькому бассейну, где я поджидал его в теплой воде, подставляя тело сильным струям, бьющим из стен под ее поверхностью.

События, таким образом, синхронизировались. Всегда, когда что-то происходит в пункте Z, нечто другое также происходит в пунктах A, B, C, D, E. «И как раз в ту минуту, когда...» — одна из магических формул всех романов, фраза, что очаровывает нас, когда мы читаем «Трех мушкетеров», самый любимый роман профессора Авенариуса, которому я сказал вместо приветствия:

— Как раз в эту минуту, когда ты входишь в бассейн, героиня моего романа наконец завела машину, чтобы ехать в Париж.

— Дивное совпадение,— сказал явно обрадованный профессор Авенариус и опустился в воду.

— Таких совпадений, разумеется, происходит на свете ежеминутно миллиарды. Я мечтаю написать об этом большую книгу: «Теория случайности». Первая часть: Случайность, управляющая совпадениями. Классификация разных типов случайных совпадений. Например: «Как раз в ту минуту, когда профессор Авенариус вошел в бассейн, чтобы почувствовать теплую струю воды на своей спине, в общественном парке Чикаго упал с каштана желтый лист». Подобное случайное совпадение событий не имеет ровно никакого смысла. В своей классификации я называю его *немым совпадением*. Но представь себе, что я скажу: «Как раз в ту минуту, когда упал первый желтый лист в городе Чикаго, профессор Авенариус вошел в бассейн, чтобы помассировать свою спину». Фраза обретает меланхолический оттенок, потому что мы уже воспринимаем профессора Авенариуса как провозвестника осени и вода, в которую он вошел, представляется нам соленой от слез. Случайное совпадение вдохнуло в событие неожиданный смысл, и потому я называю его *поэтическим совпадением*. Но я могу сказать то же, что произнес, увидев тебя: «Профессор Авенариус погрузился в бассейн как раз в ту минуту, когда Аньес тронула в Альпах свою машину». Это совпадение нельзя назвать поэтическим, поскольку оно не придает никакого особого смысла твоему погружению в бассейн, но все же это весьма ценное совпадение, которое я называю *контрапунктическим*. Будто две мелодии соединяются в одну композицию. Я знаю это еще со времен своего детства. Один мальчик пел одну песню, а другой мальчик в то же время пел другую песню, и это сливалось воедино! Или вот еще другой тип случайного совпадения: «Профессор Авенариус вошел в метро на Монпарнасе как раз в ту минуту, когда там стояла прекрасная дама с красной копилкой в руке». Это так называемое совпадение, *творящее историю*, которое, в частности, обожают романисты.

После этих слов я сделал паузу, дабы заставить его рассказать мне поподробнее о своей встрече в метро, но он знай себе вертел спиной, подставляя бьющей струе воды свое люмбаго, и делал вид, что мой последний пример его ничуть не касается.

— Не могу избавиться от ощущения,— сказал он,— что в человеческой жизни случайность вовсе не обусловлена исчислением вероятностей. Тем самым хочу сказать: мы часто сталкиваемся со случайностями столь невероятными, что им не найти никакого математического оправдания. Недавно я шел по ничего не значащей улице ничего не значащего парижского квартала и встретил женщину из Гамбурга, с которой двадцать пять лет назад встречался чуть ли не каждодневно, а потом начисто потерял ее из вида. Шел я по этой улице лишь потому, что по ошибке вышел из метро на одну остановку раньше. А она, будучи в трехдневном туре по Парижу, заблудилась. Наша встреча — следствие одной миллиардной вероятности!

— Каким методом ты исчисляешь вероятность человеческих встреч?

— Может, ты знаешь какой-нибудь метод?

— Не знаю. И сожалею об этом,— сказал я.— Удивительно, но человеческая жизнь никогда не была подвергнута математическому исследованию. Возьмем хотя бы время. Я мечтаю об эксперименте, который с помощью электродов, подключенных к голове человека, исследовал бы, сколько процентов своей жизни человек отдает настоящему, сколько воспоминаниям и сколько будущему. Мы пришли бы таким образом к познанию того, каков человек в своем отношении ко времени. Что такое человеческое время. И мы наверняка смогли бы выделить три основных человеческих типа сообразно тому, какая из форм времени для него доминантная. Но вернусь к случайностям. Что мы можем сказать надежного о случайности в жизни без математического исследования? Однако, к сожалению, никакой экзистенциальной математики не существует.

— Экзистенциальная математика. Потрясающая идея,— произнес в задумчивости Авенариус. Потом сказал: — В любом случае, шла ли речь об одной миллионной или биллионной вероятности, встреча была абсолютно невероятной, и именно в ее невероятности вся ее ценность. Ибо несуществующая экзистенциальная математика выдвинула бы, наверное, такое уравнение: цена случайности равняется степени ее невероятности.

— Встретиться неожиданно на улицах Парижа с красивой женщиной, которую многие годы не видел...— сказал я мечтательно.

— Не знаю, что дало тебе повод думать, что она красива. То была гардеробщица из пивной, куда я одно время ежедневно захаживал; она приехала с клубом пенсионеров на три дня в Париж. Узнав друг друга, мы растерялись. Мы смотрели друг на друга чуть ли не с отчаянием, какое испытывает безногий мальчик, выигравший в лотерее велосипед. Мы оба как бы понимали, что нам дарована бесконечно ценная, но абсолютно бесполезная случайность. Казалось, кто-то смеется над нами, и нам обоим было стыдно.

— Этот тип случайного совпадения я решился бы назвать *пагубным*,— сказал я.— Однако я пока еще тщетно прикидываю, к какой категории причислить случайность, приведшую к тому, что Бернар получил диплом стопроцентного осла.

Авенариус сказал со всей категоричностью:

— Бернар Бертран получил диплом стопроцентного осла, ибо он таковым и является. Ни о какой случайности тут не было речи. Это была простейшая необходимость. Даже железные законы истории, о которых говорит Маркс, не являют собой большей необходимости, чем этот диплом.

И словно раззадоренный моим вопросом, он выпрямился в воде во всем своем грозном могуществе. Я последовал его примеру, и мы оба вышли из бассейна, чтобы пойти посидеть в баре на другом конце зала.

5

Мы заказали себе по бокалу вина, сделали первый глоток, и Авенариус сказал:

— Ты же прекрасно знаешь: все, что я делаю, это борьба против Дьяволиады.

— Разумеется, знаю,— ответил я.— Поэтому-то я и спрашиваю, какой смысл нападать именно на Бернара Бертрана.

— Ничего ты не понимаешь,— сказал Авенариус, словно утомившись оттого, что я не понимаю вещей, какие он уже столько раз объяснял мне.— Не существует никакой действенной или разумной борьбы против Дьяволиады. Маркс пробовал, все революционеры пробовали, а в конечном счете Дьяволиада присвоила себе все организации, имевшие своей первоначальной целью ее уничтожение. Все мое революционное прошлое кончилось разочарованием, и для меня сегодня важен только один вопрос: что остается человеку, понявшему, что никакая организованная, действенная и разумная борьба против Дьяволиады невозможна? У него лишь два выхода: он

либо смиряется и перестает быть самим собой, либо продолжает поддерживать в себе внутреннюю необходимость бунта и время от времени дает ей проявить себя. Не для того, чтобы изменить мир, как справедливо и тщетно хотел этого Маркс, а потому, что к этому принуждает его личный нравственный императив. Я часто думал о тебе в последнее время. И для тебя важно, чтобы свой бунт ты проявлял не только в писании романов, которые не могут принести тебе никакого подлинного удовлетворения, но и в делах. Сегодня я хочу, чтобы ты наконец присоединился ко мне!

— И все-таки для меня остается неясным,— сказал я,— почему внутренняя нравственная необходимость привела тебя к выпаду против какого-то жалкого редактора радио! Какие объективные причины послужили тому? Почему именно он для тебя стал символом идиотизма?

— Я запрещаю тебе употреблять дурацкое слово «символ»,— поднял голос Авенариус.— Это мышление террористических организаций! Это мышление политиков, которые ныне превратились в простых жонглеров символами! Я одинаково презираю и тех, кто вывешивает из окон государственные флаги, и тех, кто сжигает себя на площадях. Бернар для меня не символ. Для меня нет ничего конкретнее, чем он! Я слышу, как он каждое утро вещает! С его слов для меня начинается день! Его женственно аффектированный, по-идиотски шутливый голос действует мне на нервы! Я на дух не выношу того, что он говорит! Объективные причины? Не знаю, что это такое! Я произвел его в стопроцентные ослы по праву своей самой чудаческой, самой злорадной, самой капризной личной свободы!

— Это-то я и хотел услышать,— сказал я.— Ты действовал отнюдь не как Бог необходимости, а как Бог случайности!

— Случайности ли, необходимости ли, я все равно рад, что для тебя я Бог,— сказал профессор Авенариус опять своим нормальным приглушенным голосом.— Но мне невдомек, почему ты так удивляешься моему выбору. Тот, кто по-идиотски шутит со слушателями и организует кампанию против эвтаназии, вне всяких сомнений — стопроцентный осел, и я не могу представить себе ни одного возражения против этого.

Услышав последние слова Авенариуса, я оцепенел:

— Ты путаешь Бернара Бертрана с Бертраном Бертраном!

— Я имею в виду Бернара Бертрана, который выступает по радио и борется против самоубийств и пива!

Я схватился за голову:

— Это два разных человека! Отец и сын! Как ты мог соединить в одном лице редактора радио и депутата?! Твоя ошибка — исключительный пример того, что мы за минуту до этого определили как пагубное совпадение.

Авенариус смутился. Однако вскоре пришел в себя и сказал:

— Боюсь, что ты не очень-то хорошо разбираешься даже в своей собственной теории случайности. В моей ошибке нет ничего пагубного. Напротив, она отчетливо похожа на то, что ты назвал поэтическим совпадением. Из отца и сына получился один осел о двух головах. Такого великолепного зверя не вымыслила даже древнегреческая мифология!

Мы допили вино, пошли в раздевалку, а оттуда я позвонил в ресторан с просьбой забронировать для нас столик.

6

Профессор Авенариус как раз надевал носок, когда Аньес вспомнила фразу: «Каждая женщина всегда ребенка предпочитает мужу». Ее произнесла доверительным тоном (при обстоятельствах, с той поры забытых) мать, когда Аньес было лет двенадцать-тринадцать. Смысл фразы станет ясным, если мы немного над ним поразмыслим: сказать, что мы любим А больше В, означает не сравнение двух степеней любви, а то, что В мы не любим. Ибо когда мы кого-то любим, мы не сравниваем его. Любимый несравним. И когда мы любим А и В, мы тоже не можем их сравнивать, поскольку,

сравнивая их, одного из них перестаем любить. И если мы публично заявляем, что одного предпочитаем другому, то вовсе не потому, что хотим перед всеми признаться в любви к А (ибо в таком случае было бы достаточно сказать просто «Люблю А!»), а для того, чтобы деликатно, но достаточно ясно дать понять, что В нам совершенно безразличен.

Конечно, маленькая Аньес была не способна к такому анализу. Мать определенно рассчитывала на это; ей нужно было открыться, но вместе с тем не хотелось и быть до конца понятой. Однако девочка, хотя и была не способна все осмыслить, ясно ощутила, что эта фраза матери — не в пользу отца. А маленькая Аньес любила его! Поэтому она чувствовала себя не польщенной тем, что ей отдают предпочтение, а опечаленной, что с любимым обходятся несправедливо.

Фраза запечатлелась в ее памяти; она стремилась представить себе, что значит во всей определенности любить кого-то более, а кого-то менее; перед сном она лежала в своей кровати, закутанная в одеяло, и воображала себе такую сцену: отец стоит и держит за руку каждую из своих двух дочерей. Напротив него выстроился в шеренгу карательный взвод, который ждет лишь приказа: прицелиться! стрелять! Мать отправилась к вражескому генералу просить пощады, и он дал ей право из трех осужденных спасти двоих. И вот за минуту до того, как командир отдаст приказ стрелять, прибегает мать, вырывает у отца дочерей и в панической спешке уводит их. Аньес, которую мать тащит за собой, поворачивает голову назад, к отцу; поворачивает ее так упрямо, строптиво, что судорогой сводит горло; она видит, как отец печально и безропотно смотрит им вслед: он смирился с выбором матери, поскольку знает, что любовь материнская сильнее любви супружеской и что это ему положено умереть.

Иногда она представляла себе, что вражеский генерал дал матери право выбрать только одного из осужденных. Ни на мгновение она не сомневалась, что мать спасла бы Лору. Она воображала себе, как они остались одни, она и отец, лицом к лицу со взводом стрелков. Они держались за руки. В эти минуты Аньес вообще не занимало, что происходит с матерью и сестрой, она не смотрела им вслед, но знала, что они быстро удаляются и что ни одна из них ни разу не оглянулась! Закутавшись в одеяло на своей кроватке, обливаясь горючими слезами, Аньес испытывала невыразимое счастье, что она держит отца за руку, что она с ним и что они умрут вместе.

7

Пожалуй, Аньес забыла бы о сцене казни, если бы в один прекрасный день сестры не поссорились, застав отца над грудой разорванных фотографий. Глядя тогда на раскричавшуюся Лору, она вдруг вспомнила, что это та самая Лора, которая бросила ее одну с отцом перед карательным взводом и пошла прочь, *даже ни разу не оглянувшись*. Она внезапно поняла, что их разлад глубже, чем она предполагает, и именно потому уже никогда не возвращалась к той ссоре, как бы боясь называть то, что должно оставаться неназванным, пробуждать то, что должно оставаться спящим.

Когда в тот день сестра в слезах и гневе уехала и она осталась с отцом одна, она впервые испытала странное чувство усталости от поразительного открытия (более всего нас всегда поражают самые банальные открытия), что у нее всю жизнь будет одна и та же сестра. Она сможет менять друзей, менять любовников, она сможет, если захочется, развестись с Полем, но она никогда не сможет поменять сестру. Лора — это константа ее жизни, что для Аньес тем утомительнее, что их отношения уже с детства походили на бег с преследованием: Аньес бежала впереди, а сестра за ней.

Иногда она представляла себя героиней сказки, которую знала с детства; принцесса скачет верхом, спасаясь от злого преследователя; в руке у нее щетка, гребень и лента. Бросает она назад щетку — между нею и преследователем вырастают густые леса. Так она выигрывает время, но вскоре

преследователь снова настигает ее, и она бросает назад гребень, вмиг обратившийся в островерхие скалы. А когда он снова гонится за ней по пятам, она опускает ленту, которая расстилается позади нее широкой рекой.

Затем у Аньес в руке уже оставался последний предмет: черные очки. Она бросила их на пол, и от преследователя ее отделила полоса, усыпанная острыми осколками.

Но сейчас в руке у нее нет ничего, и она знает, что Лора сильнее ее. Она сильнее, поскольку обратила свою слабость в оружие и нравственное превосходство: с ней поступают несправедливо, ее оставил любовник, она страдает, она пытается покончить с собой, тогда как благополучная в своем замужестве Аньес бросает на пол Лорины очки, унижает ее и отказывает ей от дома. Да, с момента разбитых очков уже минуло более полугода, как они не встречались. И Аньес видит, что Поль, хотя и молчит об этом, с ней не согласен. Он жалеет Лору. Бег близится к концу. Аньес слышит дыхание сестры чуть ли не в затылок и чувствует, что проигрывает.

Чувство усталости чем дальше, тем сильнее. У нее уже нет ни малейшего желания продолжать бег. Она же не участница соревнования. Ей никогда не хотелось соревноваться. Она не выбирала сестру. Она не хотела быть для нее ни образцом, ни соперницей. Сестра в жизни Аньес такая же случайность, как форма ее ушей. Она не выбирала себе ни сестру, ни форму ушей, но должна всю жизнь тащить за собой бессмыслицу случайности.

Когда она была маленькой, отец учил ее играть в шахматы. Ее внимание привлек один ход, который на профессиональном языке называется рокировкой: в течение одного хода игрок переставляет две фигуры; ладью ставит рядом с клеткой короля, а короля переносит через ладью и опускает рядом с ней. Этот ход нравился ей: неприятель сосредоточивает все усилия, чтобы нанести удар по королю, а король вдруг исчезает из виду; он переселяется. Она всю жизнь мечтала о таком ходе, и чем сильнее становилась ее усталость, тем больше она мечтала о нем.

8

С тех пор как умер отец, оставив ей деньги в швейцарском банке, Аньес два-три раза в год ездила в Альпы, всегда в один и тот же отель, и старалась представить себе, что переедет в эти края навсегда; смогла бы она жить без Поля и без Брижит? Откуда ей это знать? Трехдневное одиночество, в котором она привыкла пребывать в отеле, такое «одиночество на пробу», научило ее немногому. Слово «уехать!» звучало у нее в голове прекраснейшим искушением. Но если бы она действительно уехала, не пожалела бы она об этом сразу же? Да, правда, она мечтала об одиночестве, но при этом у нее были муж и дочь, и она беспокоилась о них. Она требовала бы вестей от них, ей хотелось бы знать, все ли у них в порядке. Но можно ли жить одной, вдали от них и одновременно все о них знать? И как бы она устроила свою новую жизнь? Искала бы другую работу? Это было бы непросто. Ничего бы не делала? Что ж, заманчиво, но не стала бы она вдруг похожа на пенсионерку? Когда она обо всем этом думала, ее план «уехать» представлялся ей все более искусственным, нарочитым, неосуществимым, подобным явной утопии, которой обманывается тот, кто в глубине души знает, что он беспомощен и ни на что не решится.

А потом в один прекрасный день пришло решение извне, сколь абсолютно неожиданное, столь и самое что ни на есть обыкновенное. Ее работодатель основывал филиал в Берне, а поскольку всем было известно, что она владеет немецким так же свободно, как и французским, ей предложили руководить там исследованиями. Знали, что она замужем, и потому не слишком рассчитывали на ее согласие; она удивила их, сказав «да» без малейшего колебания; удивила она и самое себя: это спонтанное «да» доказывало, что ее мечта была не комедией, которую она разыгрывала перед самой собой, кокетничая и даже не веря в нее, а чем-то настоящим и серьезным.

Эта мечта жадно ухватилась за возможность перестать быть просто романтической фантазией и стала частью чего-то абсолютно прозаического: средством продвижения по службе. Приняв предложение, Аньес действовала как любая честолюбивая женщина, так что истинные мотивы ее решения остались для всех неразгаданной тайной. А для нее внезапно все стало ясно; уже незачем было ставить опыты, репетировать и пытаться вообразить себе, «как это было бы, если бы...». То, о чем она мечтала, вдруг нежданно свалилось на нее, и она была потрясена, что принимает это как однозначную и ничем не омраченную радость.

Радость эта была такой бурной, что в ней проснулись стыд и чувство вины. Она не нашла в себе смелости сказать Полю о своем решении. Поэтому еще раз поехала в свой отель в Альпы. (В следующий раз у нее уже будет своя квартира: то ли в пригороде Берна, то ли где-то поблизости в горах). За эти два дня она хотела обдумать, в какой форме преподнести свое решение Брижит и Полю, дабы заставить их поверить, что она честолюбивая и эмансипированная женщина, захваченная научной работой и своим успехом, хотя до сих пор никогда такой не была.

9

Уже стемнело; Аньес с зажженными фарами пересекла границу Швейцарии и оказалась на французской автостраде, всегда нагонявшей на нее страх; дисциплинированные швейцарцы придерживались предписаний, тогда как французы, быстро вертящие головой из стороны в сторону, откровенно выражали свое возмущение теми, кто хочет отказать людям в их праве на скорость, и превращали езду по шоссе в оргиастическое торжество прав человека.

Почувствовав голод, она стала всматриваться, нет ли где по пути какого-нибудь ресторана или мотеля, чтобы можно было перекусить. С левой стороны со страшным шумом ее перегнали три огромных мотоцикла; свет прожекторов выхватывал из темноты мотоциклистов в одеянии, подобном скафандру астронавтов и сообщавшем им вид инопланетных, нечеловеческих существ.

Между тем над нашим столом склонился официант, чтобы унести пустые тарелки после закуски, а я как раз рассказывал Авенариусу:

— Именно в тот день, когда я принялся за третью часть своего романа, по радио я услышал сообщение, которое не в силах забыть. Какая-то девушка вышла ночью на шоссе и села спиной к движению транспорта. Она сидела, уткнувшись головой в колени, и ждала смерти. Водитель первой машины в последний миг вывернул руль и погиб с женой и двумя детьми. Вторая машина разбилась в кювете. И за второй — третья. А девушка осталась цела и невредима. Она поднялась и пошла прочь, и никто никогда так и не узнал, кто она была.

Авенариус сказал:

— Какие мотивы, по-твоему, могут побудить юную девушку усесться ночью на шоссе и мечтать быть раздавленной машиной?

— Не знаю,— сказал я.— Но я могу держать пари, что мотивы были несоразмерно ничтожны. Точнее говоря, видимые со стороны, они нам бы казались ничтожными и совершенно неразумными.

— Почему? — спросил Авенариус.

Я пожал плечами:

— Я не способен представить себе для подобного чудовищного самоубийства никакого особого основания, каким могла бы стать, к примеру, неизлечимая болезнь или смерть самого близкого человека. В таком случае никто не избрал бы столь страшного конца, при котором гибнут и другие люди! Только основание, лишенное смысла, может привести к ужасу столь бессмысленному. Во всех языках, восходящих к латыни, слово «основание» (ratio, raison, reason) означает прежде всего то, что продиктовано разумом. Так что основание всегда воспринимается как

нечто рациональное. Основание, рациональность которого не явлена, представляется неспособным стать причиной какого-либо следствия. Но по-немецки основание — Grund, слово, которое не имеет ничего общего с латинским ratio и первоначально означает «почва», «грунт», а потом уж «основание». С точки зрения латинского ratio поведение сидящей на шоссе девушки кажется абсурдным, несоразмерным, лишенным смысла, но все же имеющим свое основание, то есть свою почву, свой Grund. В глубинах каждого из нас вписано такое основание, такой Grund, являющийся постоянной причиной наших поступков, или же почвой, из которой произрастает наша судьба. Я пытаюсь постичь Grund, скрытый на дне каждого из моих персонажей, и я все больше убеждаюсь, что он носит характер метафоры.

— Твоя мысль ускользает от меня,— сказал Авенариус.

— Жаль. Это самая важная мысль, которая когда-либо осеняла меня.

Тут подошел официант с уткой. Она чудесно благоухала и заставила нас забыть о предыдущем разговоре.

Лишь минуту спустя Авенариус нарушил молчание:

— Кстати, о чем ты сейчас пишешь?

— Этого не расскажешь.

— Жаль.

— Совсем не жаль. Это преимущество. Новое время набрасывается на все, что когда-либо было написано, чтобы превратить это в фильмы, телевизионные передачи или мультики. Поэтому самое существенное в романе как раз то, чего нельзя сказать иначе чем романом, в любой адаптации остается лишь несущественное. Если сумасшедший, который еще пишет сегодня, хочет уберечь свои романы, он должен писать их так, чтобы их нельзя было адаптировать, иными словами, чтобы их нельзя было пересказать.

Он не согласился:

— «Три мушкетера» Александра Дюма я могу тебе рассказать с превеликим удовольствием и, если попросишь, от начала до конца!

— Я, так же как и ты, люблю Александра Дюма,— сказал я.— Однако, к сожалению, почти все романы, когда-либо написанные, слишком подчинены правилам единства действия. Тем самым я хочу сказать, что их основа — единая цепь поступков и событий, причинно связанных. Эти романы подобны узкой улочке, по которой кнутом прогоняют персонажей. Драматическое напряжение — истинное проклятие романа, поскольку оно превращает все, даже самые прекрасные страницы, даже самые неожиданные сцены и наблюдения в простой этап на пути к заключительной развязке, в которой сосредоточен смысл всего предыдущего. Роман сгорает в огне собственного напряжения, как пучок соломы.

— Слушая тебя, опасаюсь,— робко заметил профессор Авенариус,— как бы твой роман не был скучен.

— Разве все, что не есть безумный бег за конечной развязкой, скука? Когда ты наслаждаешься этим прелестным окорочком, разве ты скучаешь? Торопишься к цели? Напротив, ты хочешь, чтобы утка входила в тебя как можно медленнее и чтобы ее вкус никогда не кончался. Роман должен походить не на велогонки, а на пиршество со множеством блюд. Я жду не дождусь шестой части. В роман войдет совершенно новый персонаж. А в конце части уйдет так же, как и пришел, не оставив по себе ни следа. Не став ни причиной, ни следствием чего-либо. И именно это мне нравится. Шестая часть будет романом в романе и самой грустной эротической историей, какую я когда-либо написал. И тебе станет от нее грустно.

Авенариус растерянно помолчал, а потом мягко спросил меня:

— И как будет называться твой роман?

— «Невыносимая легкость бытия».

— Но это название, по-моему, у кого-то уже было.

— У меня! Но тогда я ошибся. Такое название должно было быть у романа, который я пишу сейчас.

Потом мы замолчали, смакуя вино и утку.

Не переставая жевать, Авенариус сказал:

— Мне кажется, ты слишком много работаешь. Подумай о своем здоровье.

Я прекрасно знал, куда Авенариус клонит, но делал вид, что ни о чем не догадываюсь, и молча наслаждался вином.

10

Спустя долгое время Авенариус повторил:

— Мне кажется, ты слишком много работаешь. Подумай о своем здоровье.

Я сказал:

— Я думаю о своем здоровье. Я регулярно упражняюсь с гантелями.

— Опасно. Тебя может хватить удар.

— Именно этого я и опасаюсь,— сказал я, вспомнив о Роберте Музиле.

— Тебе нужен бег, вот что. Ночной бег. Я кое-что тебе покажу,— сказал он таинственно и расстегнул пиджак. Вокруг его груди и на могучем животе была укреплена странная система ремней, которая отдаленно напоминала лошадиную упряжь. Справа внизу на поясе был ремешок, на котором висел огромный, устрашающий кухонный нож.

Я похвалил его снаряжение, но, стремясь отдалить разговор на хорошо известную мне тему, завел речь о том единственном, что было для меня важно и что я хотел услышать от него:

— Когда ты увидел Лору в метро, она узнала тебя, а ты узнал ее.

— Да,— сказал Авенариус.

— Меня интересует, откуда вы знали друг друга.

— Тебя интересуют глупости, а вещи серьезные наводят на тебя тоску,— сказал он с явным разочарованием и снова застегнул пиджак.— Ты точно старая консьержка.

Я пожал плечами.

Он продолжал:

— В этом вовсе нет ничего интересного. Прежде чем я вручил стопроцентному ослу диплом, на улицах появилась его фотография. Я ждал в холле радио, чтобы увидеть его воочию. Когда он вышел из лифта, к нему подбежала женщина и поцеловала его. Затем я наблюдал за ними все чаще, и не раз мой взгляд встречался с ее, так что мое лицо, вероятно, было ей знакомо, хотя она и не знала, кто я.

— Она тебе нравилась?

Авенариус понизил голос:

— Признаюсь тебе, не было бы ее, возможно, я никогда бы и не осуществил своего плана с дипломом. У меня таких планов тысячи, и большинство из них так и остается в пределах мечты.

— Да, я знаю,— подтвердил я.

— Но когда мужчину заинтересует женщина, он делает все, чтобы войти — пусть косвенно, пусть в обход — в контакт с ней, чтобы хоть издали приобщиться к ее миру и расшевелить его.

— Значит, Бернар стал стопроцентным ослом потому, что тебе нравилась Лора.

— Возможно, ты прав,— сказал Авенариус задумчиво и затем добавил: — В этой женщине есть нечто, что обрекает ее стать жертвой. Именно это меня в ней и притягивало. Я пришел в восторг, увидев ее в руках двух пьяных, вонючих клошаров! Незабываемые минуты!

— Да, до этого момента мне твоя история известна. Но хотелось бы знать, что было дальше.

— У нее совершенно необыкновенная задница,— продолжал Авенариус, не обращая внимания на мой вопрос.— Когда она ходила в школу, одноклассники несомненно щипали ее за ягодицы. Я мысленно слышу, как всякий раз она визжит своим высоким сопрано. Уже один этот звук был сладким обещанием ее будущих наслаждений.

— Да, поговорим о них. Расскажи мне, что было дальше, когда ты вывел ее из метро, точно спаситель-кудесник.

Авенариус делал вид, что не слышит меня.

— Эстет сказал бы, что ее задница слишком объемиста и низковато посажена, и это тем более обременительно, что душа ее устремлена ввысь. Но именно в этом противоречии для меня сконцентрирована человеческая участь: голова полна грез, а зад как железный якорь держит нас у самой земли.

Последние слова Авенариуса неведомо почему прозвучали меланхолично, возможно, потому, что наши тарелки были пусты и от утки не осталось следа. И вновь над нами склонился официант, забирая пустые тарелки. Авенариус поднял к нему голову:

— Нет ли у вас кусочка бумаги?

Официант подал ему счет. Авенариус вынул ручку и изобразил на листочке такой рисунок:

Потом сказал:

— Вот это Лора. Голова, полная грез, устремлена к небу. А тело притянуто к земле: ее задница и ее груди, тоже довольно тяжелые, обращены книзу.

— Это любопытно,— сказал я и рядом с рисунком Авенариуса изобразил свой:

— Кто это? — спросил Авенариус.

— Ее сестра Аньес: тело возносится как пламя. А голова постоянно опущена: скептическая голова, склоненная к земле.

— Предпочитаю Лору,— твердо сказал Авенариус и добавил: — Но более всего предпочитаю ночной бег. Тебе нравится церковь Сен-Жермен-де-Пре?

Я кивнул.

— Но притом ты никогда по-настоящему не видел ее.

— Не понимаю тебя,— сказал я.

— Недавно я шел по рю де Рэн к бульвару и посчитал, сколько раз мне удается окинуть взглядом эту церковь и не быть при этом сбитым торопливым прохожим или раздавленным машиной. Насчитал я семь очень беглых взглядов, которые стоили мне синяка на левой руке: в меня въехал локтем нетерпеливый юноша. Восьмой взгляд был мне дарован, когда я встал прямо перед входом в храм и поднял голову кверху. Я видел лишь фасад, но снизу, в очень деформированном виде. От этих беглых, искажающих взглядов в моем сознании сложился какой-то приблизительный знак, имеющий с храмом не больше общего, чем Лора с моим рисунком, составленным из двух стрелок. Храм Сен-Жермен-де-Пре исчез, исчезли и все церкви во всех городах; подобно луне в час ее затмения. Машины, запрудившие шоссе, уменьшили тротуары, на которых толпятся пешеходы. Глядя друг на друга, они видят на заднем плане машины; глядя на противополож-

ный дом, они видят на переднем плане машины; не существует ни одного угла зрения, при котором бы сзади, впереди или с краю не было бы видно автомобиля. Их вездесущий шум разъедает, как кислота, каждый миг созерцания. Машины явились причиной того, что былая красота городов стала невидимой. Я не принадлежу к числу идиотов-моралистов, возмущающихся тем, что на дорогах каждый год погибает десять тысяч человек. По крайней мере, так становится меньше водителей. Но я протестую против того, что машины затмевают соборы.

Профессор Авенариус помолчал, а потом сказал:

— Теперь мне хочется немножко сыру.

11

Сыр на десерт позволил мне постепенно забыть о храме, а вино рождало во мне чувственный образ двух стоящих друг на друге стрелок.

— Я уверен, что ты проводил даму домой и она пригласила тебя к себе. Она сказала тебе, что она самая несчастная женщина на свете. Ее тело при этом, истаивая от твоих прикосновений, было беззащитным и не способным удержать ни слез, ни мочи.

— Ни слез, ни мочи! — воскликнул Авенариус.— Великолепная картина!

— А потом ты овладел ею, а она смотрела тебе в лицо, вертела головой и говорила: «Я вас не люблю! Я вас не люблю!»

— То, что ты говоришь, дико возбуждает,— сказал Авенариус,— но о ком это ты?

— О Лоре!

Он прервал меня:

— Тебе позарез нужно упражняться. Ночной бег — это единственная вещь, которая может отвлечь тебя от эротических фантазий.

— Я не так снаряжен, как ты,— сказал я, намекая на его упряжь.— Ты же прекрасно знаешь, что без подходящего снаряжения нельзя пускаться в такие дела.

— Будь спокоен. Снаряжение не главное. Я тоже сперва бегал без него. К этой,— он коснулся груди,— изощренности я пришел только через много лет, и привела меня к ней не столько практическая необходимость, сколько чисто эстетическая и почти бесплодная мечта о совершенстве. Ты пока можешь спокойно держать нож в кармане. Главное соблюдать такое правило: у первой машины правую переднюю, у второй — левую переднюю, у третьей — правую заднюю, у четвертой...

— Левую заднюю...

— Ошибка! — засмеялся Авенариус, точно зловредный учитель, радующийся неправильному ответу ученика: — У четвертой все четыре!

Мы немного посмеялись, и Авенариус продолжал:

— В последнее время ты увлекся математикой, поэтому можешь оценить эту геометрическую симметричность расположения. Я настаиваю на ней, как на безусловном правиле, которое имеет двойное значение: с одной стороны, оно наведет на ложный след полицию, которая обнаружит в странном расположении проколотых шин какой-то смысл, послание, код и тщетно будет пытаться его расшифровать; но с другой стороны — выполнение этого геометрического рисунка внесет в нашу деструктивную акцию принцип математической красоты, которая решительно отличит нас от вандалов, что царапают машину гвоздем или гадят на ее крышу. Я разработал свою методу до мельчайших подробностей много лет назад в Германии, когда еще верил в возможность организованной борьбы с Дьяволиадой. Я посещал общество экологов. Это те, что главное зло Дьяволиады видят в том, что она уничтожает природу. Ну что ж, можно и так ее воспринимать. Я симпатизировал им. Я разрабатывал план по созданию команд, которые бы ночью прокалывали шины. Если бы этот план удался, ручаюсь тебе, машины прекратили бы свое существование. Пять команд по

три человека в течение месяца свели бы на нет пользование машинами в городе средней величины! Я докладывал им о своем плане во всех подробностях, они в совершенстве могли бы овладеть этой отличной подрывной акцией, действенной и одновременно недосягаемой для полиции. Но эти идиоты сочли меня провокатором! Освистали меня, грозились избить! Две недели спустя они выехали на огромных мотоциклах и на маленьких автомобилях на манифестацию протеста куда-то в лес, где должны были строить атомную электростанцию. Там они уничтожили тьму деревьев и навоняли бензином так, что смрад стоял еще четыре месяца. Тогда я понял, что они давно сами стали частью Дьяволиады, и это была моя последняя попытка изменить мир. Нынче я пользуюсь старой революционной практикой лишь для собственного, совершенно эгоистического удовольствия. Бежать по ночным улицам и прокалывать шины — несказанная радость для души и великолепный тренинг для тела. Еще раз настоятельно рекомендую тебе. Будешь лучше спать. И не будешь думать о Лоре.

— Скажи мне одну вещь. Твоя жена верит, что ты уходишь ночью прокалывать шины? Не подозревает, что это лишь предлог прикрыть ночные авантюры?

— От тебя ускользает одна деталь. Я храплю. Тем самым я добился права спать в самой дальней комнате. Я абсолютный властелин своих ночей.

Он улыбался, и я было решил принять его приглашение и пообещать пойти с ним: с одной стороны, мне его предприятие казалось похвальным, с другой стороны — я любил своего приятеля и хотел доставить ему удовольствие. Но прежде чем я успел сказать ему об этом, он своим громким голосом попросил у официанта счет, так что нить разговора оборвалась, и нас захватила иная тема.

12

Ни один из ресторанов на автостраде не привлекал ее, но голод и усталость брали свое. Было уже очень поздно, когда она притормозила у какого-то мотеля.

В обеденном зале не было никого, кроме женщины с шестилетним мальчиком, который то сидел за столом, то носился по залу и без устали визжал.

Она села и, заказав себе самый простой ужин, стала разглядывать фигурку, стоявшую посреди стола. То был маленький каучуковый человечек, рекламирующий какое-то изделие. У человечка было большое тело, короткие ноги и чудовищный зеленый нос, достигавший пупка. Очень забавная вещица, подумала она и, взяв ее в руки, продолжала рассматривать.

Ей представилось, что кто-то вдруг вздумал оживить человечка. Наделенный душой, он, вероятно, испытывал бы ужасную боль, если бы стали крутить его резиновым носом, как это делает сейчас Аньес. В нем очень скоро возник бы страх перед людьми, а поскольку каждому хотелось бы поиграть с этим смешным носом, жизнь человечка превратилась бы в сплошной ужас и страдание.

Чувствовал бы он благоговейный трепет перед своим Творцом? Благодарил бы его за жизнь? Молился бы ему? Однажды подставили бы ему зеркало, и с той минуты он только бы и думал о том, как прикрыть лицо руками: до того он стыдился бы его. Но прикрыть лицо руками он не мог бы, потому что волею Творца, его создавшего, руки у него не двигаются.

Странно предполагать, говорила себе Аньес, что человечек стыдился бы. Разве он виноват в том, что у него зеленый нос? Может, скорее он пожал бы равнодушно плечами? Нет, не пожал бы плечами, а стыдился бы. Когда человек впервые постигает свое телесное «я», первичное и главное, что он испытывает, это не равнодушие или гнев, а стыд: элементарный

стыд, который будет сопровождать его всю жизнь, пусть более сильный или более легкий, притупленный временем.

Когда ей было шестнадцать, она гостила у знакомых своих родителей; посреди ночи у нее началась менструация, и она испачкала кровью простыню. Когда рано утром она обнаружила это, ее охватила паника. Она украдкой шмыгнула в ванную за мылом и потом долго терла простыню мочалкой; от этого не только увеличивалось пятно, но испачкался и матрас; ей было мучительно стыдно.

Почему ей было так стыдно? Разве не страдают все женщины месячными кровотечениями? Разве она была в них виновата? Нет, не была. Но вина со стыдом не имеет ничего общего. Если бы она, предположим, разлила чернила и испортила бы людям, у которых гостила, ковер или скатерть, это было бы неловко, неприятно, но стыда она не ощущала бы. Основой стыда является не какая-то промашка, которую мы допустили, а позор, унижение, испытываемое от того, что мы должны быть такими, какие мы есть, притом не по нашей воле, и невыносимое ощущение, что это унижение видимо со всех сторон.

Конечно, надо ли удивляться тому, что человеку с длинным зеленым носом стыдно за свое лицо. Но как ей понять отца? Он же был красивым!

Да, был. Но что такое красота с точки зрения математики? Красота означает, что данный экземпляр предельно подобен исходному прототипу. Представим себе, что в компьютер были заложены максимальный и минимальный размеры всех частей тела: нос длиной от трех до семи сантиметров, лоб высотой от трех до восьми сантиметров и так далее. Уродливому человеку достается лоб в восемь сантиметров, а нос всего в три. Уродливость: поэтический каприз случайности. У красивого человека игра случайностей определила среднюю величину размеров. Красота: прозаическая усредненность размеров. В красоте, еще больше, чем в уродливости, выявляется безликость, неиндивидуальность лица. Красивый человек видит в своем лице изначальный технический план таким, каким его нарисовал проектант прототипа, и с трудом может поверить, что видимое им есть некое оригинальное «я». Поэтому он стыдится так же, как и человечек с длинным зеленым носом.

Когда отец умирал, она сидела на краю его кровати. Прежде чем он вошел в конечную стадию агонии, он сказал ей: «Не смотри на меня», и это были последние слова, которые она услышала из его уст, его последнее послание к ней.

Она послушалась его; склонила голову, закрыла глаза и, не выпуская, держала его руку; она позволила ему медленно и незримо уходить в мир, где нет лиц.

13

Она расплатилась и направилась к машине. Навстречу ей выскочил мальчик, что визжал в ресторане. Он присел перед ней, держа руки так, будто в них автомат, и изображал звуки стрельбы. Так-так-так! — расстреливал он ее воображаемыми пулями.

Она остановилась и, глядя на него сверху, сказала спокойным голосом:

— Ты идиот?

Перестав стрелять, он посмотрел на нее большими детскими глазами.

Она повторила:

— Да, ты явно идиот.

Лицо мальчика исказилось в плаксивой гримасе:

— Я скажу маме!

— Ну, беги! Беги, пожалуйся ей! — сказала Аньес. Она села в машину и быстро тронулась.

Хорошо, что она не встретилась с матерью мальчика. Она представила себе, как бы та, защищая обиженного ребенка, кричала на нее, при этом быстро поводя из стороны в сторону головой и поднимая плечи и брови.

Разумеется, права ребенка стоят над всеми остальными правами. Почему, собственно, их мать предпочла Лору Аньес, когда вражеский генерал разрешил ей спасти из трех членов семьи только одного? Ответ был совершенно ясен: она выбрала Лору, потому что та была младшей. В иерархии возрастов на высшем месте грудной младенец, потом ребенок, потом юноша и уже потом только взрослый человек. Старый человек находится совсем у самой земли, у подножия этой пирамиды ценностей.

А мертвый? Мертвый под землей. Стало быть, еще ниже, чем старый человек. За стариком пока еще признают все права человека. Мертвый, напротив, теряет их с первой же секунды смерти. Ни один закон не защищает его от клеветы, его личная жизнь перестает быть личной жизнью; ни письма, что писали ему возлюбленные, ни альбом, который ему завещала матушка, ничто, ничто, ничто уже не принадлежит ему.

В последние годы жизни отец постепенно все свое уничтожал: после него не осталось ни костюмов в шкафу, ни одной рукописи, никаких заметок к лекциям, никаких писем. Он заметал за собой все следы, но никто этого не замечал. Только с этими фотографиями они застигли его врасплох. И все-таки не помешали ему уничтожить их. Ни одной после него не осталось.

Лора восставала против этого. Она боролась за права живых против незаконных притязаний мертвых. Ибо лицо, которое завтра исчезнет в земле или в огне, принадлежит не будущему мертвому, а исключительно живым, кто голоден и испытывает потребность поедать мертвых, их письма, их деньги, их фотографии, их старые привязанности, их тайны.

Но отец ускользнул от них всех, говорила себе Аньес.

Думая о нем, она улыбалась. И внезапно ей пришла мысль, что отец был ее единственной любовью. Да, это было совершенно ясно: отец был ее единственной любовью.

В этот момент мимо Аньес снова промчались на дикой скорости огромные мотоциклы; свет ее фар выхватывал из темноты фигуры, согнутые над рулем и заряженные агрессивностью, сотрясавшей ночь. Это был именно тот мир, от которого Аньес хотела уйти, уйти навсегда, и потому она решила на первом же перекрестке свернуть с автострады на какую-нибудь менее оживленную дорогу.

14

Оказавшись на парижской авеню, полной шума и огней, мы направились к «мерседесу» Авенариуса, припаркованному несколькими улицами далее. Мы снова думали о девушке, которая сидела на ночном шоссе, обхватив голову руками, и ждала удара машины.

Я сказал:

— Я пытался тебе объяснить, что в каждом из нас вписано основание наших поступков, то, что немцы называют Grund; код, содержащий квинтэссенцию нашей судьбы; этот код, на мой взгляд, носит характер метафоры. Без поэтического образа невозможно понять эту девушку, о которой мы говорим. Предположим: она идет по жизни, как по долине; она поминутно кого-то встречает и заговаривает с ним; но люди недоуменно смотрят на нее и проходят мимо, потому что ее голос столь слаб, что никто не слышит его. Я ее такой себе представляю и уверен, что и она себя такой видит: женщиной, идущей по долине среди людей, которые не слышат ее. Или еще пример: она в переполненной приемной у зубного врача; в приемную входит новый пациент, идет к креслу, на котором сидит она, и садится прямо к ней на колени; он сделал это не умышленно, а потому, что видел свободное место; она защищается, отмахивается руками, кричит: «Господин! Вы что, не видите? Место занято! Я здесь сижу!», но мужчина не слышит ее, он, удобно усевшись на ее коленях, весело болтает с другим ожидающим приема пациентом. Это два образа, две метафоры, которые определяют ее,

которые дают мне возможность понять ее. В ее тяге к самоубийству не было ничего, что пришло бы извне. Зароненная в почву ее существа, она медленно взрастала, распускаясь черным цветком.

— Допускаю,— сказал Авенариус.— Однако все же объясни мне, почему она решила покончить с жизнью именно в этот день, а не в другой.

— А как ты объяснишь, что цветок распускается именно в этот день, а не в другой? Настает его время. Тяга к самоуничтожению росла в ней медленно, и однажды она уже не в силах была справиться с нею. Обиды, которые ей наносили, были, думаю, совсем маленькими: люди не отвечали на ее приветствие; никто не улыбался ей; она стояла в очереди на почте, а какая-то толстуха, оттолкнув ее, пролезла вперед; она служила продавщицей в универмаге, и заведующий обвинил ее в плохом обращении с покупателями. Тысячу раз хотелось ей воспротивиться и закричать, но она ни разу на это не отважилась: у нее был слабый голос, который в минуту волнения и вовсе срывался. Будучи слабее других, она постоянно подвергалась унижениям. Когда на человека обрушивается беда, он склонен, оттолкнув ее, свалить на других. Это называется спором, ссорой или местью. Но у слабого человека нет сил оттолкнуть от себя беду, обрушившуюся на него. Его собственная слабость оскорбляет и унижает его, и он перед нею абсолютно беззащитен. Ему не остается ничего другого, как уничтожить свою слабость вместе с самим собой. Так родилась ее жажда собственной смерти.

Авенариус огляделся в поисках своего «мерседеса» и обнаружил, что ищет его не на той улице. Мы повернули обратно.

Я продолжал:

— Смерть, которой она жаждала, предполагала не исчезновение, а отрицание. Самоотрицание. Она не была довольна ни единым днем своей жизни, ни единым сказанным ею словом. Она несла себя по жизни как нечто уродливое и ненавистное, от чего нельзя избавиться. Поэтому она страстно мечтала отбросить себя, как отбрасывают помятую бумагу, как отбрасывают гнилое яблоко. Она мечтала отбросить себя, словно та, кто отбрасывает, и та, кого отбрасывают, были два разных лица. Сперва она думала выброситься из окна. Но эта идея была смешной, ибо она жила на втором этаже, а магазин, где работала, был на первом, да и то без единого окна. А она мечтала умереть так, чтобы на нее обрушился кулак и раздался звук, какой бывает, когда раздавишь надкрылья жука. Это была едва ли не физическая тяга быть раздавленным, подобно тому как стремишься сильно прижать ладонью то место, что у тебя болит.

Мы дошли до роскошного «мерседеса» Авенариуса и остановились.

Авенариус сказал:

— Такой, какой ты описываешь ее, она едва ли вызывает симпатию...

— Я знаю, что ты хочешь сказать. Если бы она не решилась, кроме себя, обречь гибели и других. Но и это выражено в тех двух метафорах, которыми я представил ее тебе. Когда она обращалась к кому-то, никто не слышал ее. Она теряла мир. Когда я говорю «мир», я подразумеваю под этим часть бытия, которая отвечает на наш зов (пусть даже едва слышимым отголоском) и чей зов мы слышим сами. Для нее мир становился немым и переставал быть ее миром. Она была совершенно замкнута в себе самой и в своем страдании. Мог ли вырвать ее из этой замкнутости хотя бы вид чужих страданий? Нет. Потому что страдания других людей происходили в мире, потерянном ею, переставшем быть ее. Пусть планета Марс не что иное, как одно бесконечное страдание, где и камень вопиет от боли,— нас это не может растрогать, поскольку Марс не относится к нашему миру. Человек, оказавшийся вне мира, нечувствителен к боли мира. Единственное событие, что ненадолго вырвало ее из ее страдания, была болезнь и смерть ее песика. Соседка возмущалась: людям не сочувствует, а над собакой плачет. Она плакала над собакой, потому что собака была частью ее мира, а отнюдь не соседка; собака отзывалась на ее голос, а люди — нет.

Мы помолчали, думая о несчастной девушке, а потом Авенариус открыл дверцу машины и кивнул мне:

— Входи! Возьму тебя с собой! Дам тебе кроссовки и нож!

Я знал, что если я не пойду с ним прокалывать шины, то он не найдет никого другого и останется в своем чудачестве одинок, как в изгнании. Мне ужасно хотелось пойти с ним, но было лень, я чувствовал, как откуда-то издалека приближается ко мне сон. И бегать по улицам после полуночи представлялось бессмысленной жертвой.

— Пойду домой. Пройдусь пешком,— сказал я и подал ему руку.

Он отъехал. Я смотрел вслед «мерседесу», испытывая угрызения совести, что предал друга. Затем я направился к дому, и мысли мои вскоре вернулись к девушке, у которой жажда самоуничтожения распускалась черным цветком.

Я подумал: и однажды, когда кончился рабочий день, она не пошла домой, а подалась прочь из города. Она ничего не замечала вокруг, не знала, лето ли сейчас, осень или зима, идет ли она берегом моря или мимо какой-то фабрики; она же давно не жила в мире; единственным ее миром была ее душа.

15

Она ничего не замечала вокруг, не знала, лето ли сейчас, осень или зима, идет ли она берегом моря или мимо какой-то фабрики, и если она шла, то шла лишь потому, что душа, полная тревоги, жаждет движения, не в силах оставаться на месте, ибо вне движения начинает невыносимо болеть. Это так же, как при сильной зубной боли: что-то вынуждает вас ходить из угла в угол по комнате; в этом нет никакого разумного довода, потому что движение не может уменьшить боль, но невесть почему больной зуб умоляет вас двигаться.

Итак, девушка шла и очутилась на большой автостраде, по которой со свистом проносилась одна машина за другой, шла она по обочине, от одной каменной тумбы до другой, и, не обращая ни на что внимания, смотрела лишь в свою душу, в которой видела все те же несколько образов унижения. Она не могла оторвать от них глаз; лишь по временам, когда мимо с ревом проносился мотоцикл и у нее от этого рева чуть не лопались барабанные перепонки, она осознавала, что внешний мир существует; но этот мир для нее не имел никакого значения, это было пустое пространство, пригодное лишь к тому, чтобы идти и перемещать с места на место свою больную душу в надежде, что она будет меньше болеть.

Она уже давно собиралась покончить с собой под колесами машины. Но машины, мчавшиеся на огромной скорости по дороге, вселяли в нее страх, они были в тысячу раз сильнее ее; она и представить себе не могла, откуда у нее возьмется смелость броситься под их колеса. Если только броситься *на* них, *навстречу* им, но на это у нее не было сил, как не было их и тогда, когда ей хотелось кричать на заведующего, в чем-то несправедливо ее упрекавшего.

Она вышла из города, когда чуть смеркалось, а теперь была ночь. У нее болели ноги, она знала, что далеко ей не уйти. В этот момент усталости она увидела на большом указателе направления освещенное слово «Дижон».

Она сразу забыла о своей усталости. Это слово как бы что-то напомнило ей. Она силилась поймать ускользающее воспоминание: то ли кто-то был из Дижона, то ли кто-то рассказывал ей о чем-то веселом, что происходило там. Она вдруг вообразила себе, что в этом городе приятно жить и что люди там совсем не такие, как те, которых она знала до сих пор. Это было так, будто внезапно посреди пустыни раздалась танцевальная музыка. Будто внезапно на кладбище забил родник серебристой воды.

Да, она поедет в Дижон! Она стала «голосовать», но машины, ослепляя ее фарами, проносились мимо. Всякий раз повторялась одна и та же

ситуация, из которой не было выхода: она обращается к кому-то, заговаривает с ним, просит о чем-то, зовет, но никто не слышит ее.

Так с полчаса она тщетно вытягивала руку: машины не останавливались. Освещенный город, веселый город Дижон, танцевальный оркестр посреди пустыни, снова проваливался в темноту. Мир снова отворачивался от нее, и она возвращалась в свою душу, вокруг которой, куда ни кинь глазом, была пустота.

Потом она дошла до места, где от автострады сворачивала дорога поуже. Она остановилась: нет, от машин на автостраде проку не будет: они и не раздавят ее, и не отвезут в Дижон. Она сошла с автострады и по извилистой дороге стала спускаться вниз.

16

Как жить в мире, с которым ты не согласна? Как жить с людьми, если ни их страдания, ни их радости не считаешь своими? Если знаешь, что ты чужая среди них?

Аньес едет по тихой дороге и отвечает себе: Любовь или монастырь. Любовь или монастырь: два способа, как отринуть Божий компьютер, как увернуться от него.

Любовь: уже давно Аньес представляет себе такое испытание: вас спрашивают, хотели бы вы после смерти возродиться для новой жизни? Если вы любите по-настоящему, то согласитесь на это лишь при условии, что снова встретитесь со своим любимым. Жизнь для вас — ценность обусловленная, оправданная лишь тем, что дает вам возможность жить вашей любовью. Тот, кого вы любите, для вас больше, нежели Божье творение, больше, нежели жизнь. Это, конечно, кощунственная издевка над компьютером Творца, который считает себя вершиной всего сущего и смыслом бытия.

Но большинство людей не познали любви, а из тех, кто полагает, что познал ее, немногие прошли бы успешно испытание, придуманное Аньес; они бросились бы за обещанием новой жизни, даже не ставя себе никакого условия; жизнь они предпочли бы любви и по доброй воле упали бы снова в паучьи тенета Творца.

Если же человеку не дано жить с любимым и подчинить все на свете любви, остается второй способ, как избежать Творца: уйти в монастырь. Аньес вспоминает фразу из «Пармской обители» Стендаля: «Il se retira à la chartreuse de Parme». Он удалился в Пармскую обитель. До этого нигде в романе никакой обители не возникало, и все же эта единственная фраза на последней странице так значима, что по ней Стендаль озаглавил свой роман; ибо основной целью всех приключений Фабрицио дель Донго была обитель; место, отстраненное от мира и от людей.

В монастырь уходили когда-то люди, которые жили в разладе с миром и не разделяли с ним ни его страданий, ни радостей. Но наш век не признает за людьми права жить в разладе с миром, и потому монастыри, куда мог бы уйти Фабрицио, уже не встречаются. Уже нет места, отстраненного от мира и от людей. От такого места остались лишь воспоминания, идеал монастыря, мечта о монастыре. Обитель. Он удалился в Пармскую обитель. Призрак монастыря. В поисках этого призрака вот уже семь лет ездит Аньес в Швейцарию. Этой обители отстраненных от мира дорог.

Аньес вспомнила особые минуты, которые пережила сегодня после обеда, когда пошла побродить по округе. Она подошла к реке и легла в траву. Лежала там долго, испытывая ощущение, что поток вступает в нее и уносит из нее всю боль и грязь: ее «я». Особая, неповторимая минута: она забывала свое «я», она утрачивала свое «я», она освободилась от своего «я»; и в этом было счастье.

В воспоминания об этой минуте вторгается мысль, неясная, ускользающая и все-таки столь важная, возможно, самая важная из всех, какие Аньес стремится поймать для себя словами:

Самое невыносимое в жизни — это не *быть*, а *быть своим «я»*. Творец со своим компьютером выпустил в мир миллиарды «я» и их жизни. Но кроме этой уймы жизней можно представить себе какое-то более изначальное бытие, которое было здесь до того, как Творец начал творить, бытие, на которое он не имел и не имеет влияния. Когда она сегодня лежала в траве и в нее проникало монотонное пение реки, уносившей из нее ее «я», грязь ее «я», она сливалась с этим изначальным бытием, явленным в голосе уплывающего времени и в голубизне окоема; теперь она знает, что нет ничего прекраснее.

Дорога, по которой она едет, тиха, и над ней светят далекие, бесконечно далекие звезды. Аньес думает:

Жить, в этом нет никакого счастья. Жить: нести свое больное «я» по миру.

Но быть, быть — это счастье. Быть: обратиться в водоем, в каменный бассейн, в который, словно теплый дождь, ниспадает вселенная.

17

Девушка шла еще долго, у нее болели ноги, она пошатывалась и, наконец, села на асфальт точно посередине правой половины дороги. Голову она втянула в плечи, носом уткнулась в колени, и согнутая спина обжигала ее сознанием, что она подставлена металлу, жести, удару. В ее стесненной, несчастной, хилой груди горело горькое пламя больного «я», не давая ей думать ни о чем другом, кроме как о себе самой. Она мечтала об ударе, который бы раздавил ее и затушил это пламя.

Услышав шум приближавшейся машины, она скорчилась еще больше, грохот сделался невыносим, но вместо ожидаемого удара ее настигла лишь сильная воздушная волна справа и чуть развернула ее сидячее тело. Слышен был скрип тормозов, затем страшный грохот столкновения; с закрытыми глазами и прижатым к коленям лицом она ничего не видела и лишь изумилась тому, что она жива и сидит, как сидела до этого.

И снова она услыхала шум приближавшегося мотора; на сей раз воздушная волна сбила ее наземь, удар столкновения раздался где-то на очень близком расстоянии, и вслед за ним послышался крик, неописуемый, страшный крик, который подбросил ее с земли. Теперь она стояла посреди пустого шоссе; метрах в двустах от нее взвивалось пламя, а из другого места, ближе к ней, из кювета без устали рвался к темному небу все тот же неописуемый, страшный крик.

Крик был таким упорным, таким страшным, что окружающий мир, мир, который она потеряла, стал реальным, цветным, ослепительным, шумным. Она стояла посреди дороги, раскинув руки, и вдруг показалась себе большой, мощной, сильной; мир, этот утраченный мир, который отказывался слышать ее, с криком возвращался к ней, и это было так прекрасно и так страшно, что ей и самой захотелось кричать, но она не смогла: голос ее был задушен в горле и воскресить его не удавалось.

Она оказалась в слепящем свете третьей машины. Она хотела отскочить, но не знала, в какую сторону; она услышала скрип тормозов, машина проехала мимо, и раздался удар. Тогда крик, который был у нее в горле, наконец вырвался. Из кювета, все время из одного и того же места, неустанно доносился рев боли, и теперь она ему вторила.

Потом она повернулась и побежала прочь. Она бежала, громко крича, завороженная тем, что ее слабый голос способен издавать такой крик. Там, где дорога сходилась с автострадой, на столбе был телефон. Девушка подняла трубку: «Алло! Алло!» На другом конце наконец раздался голос. «Случилось несчастье!» Голос просил ее указать место, но она не знала, где она, и потому, повесив трубку, побежала назад в город, который покинула после обеда.

18

Еще несколькими часами раньше он внушал мне, что шины должны быть проколоты в строго установленном порядке: сперва передняя правая, потом передняя левая, затем задняя правая, затем все четыре колеса. Но это была лишь теория, которой он хотел ошеломить аудиторию экологов или своего чересчур доверчивого друга. В действительности же Авенариус действовал без какой-либо системы. Он бежал по улице и, когда вздумается, заносил нож и всаживал его в ближайшую шину.

В ресторане он объяснял мне, что после каждого удара нож следует спрятать назад под пиджак, повесить его на ремень и лишь затем, освободив руки, бежать дальше. С одной стороны, так легче бежать, а с другой — из соображений безопасности: с какой стати подвергать себя риску быть застигнутым с ножом в руке? Акция прокола должна быть стремительной и краткой, все должно произойти в одну-две секунды, не долее.

Однако, к несчастью, чем большим догматиком был Авенариус в теории, тем небрежнее действовал он на практике, без всякой методы и с опасной склонностью делать только то, что ему по душе. Вот и сейчас в пустой улочке он проколол у одной машины две шины (вместо четырех), выпрямился и, сжимая нож в руке, вопреки всем правилам безопасности, продолжал свой бег. Следующий автомобиль, к которому он направлялся, стоял на углу. На расстоянии четырех-пяти шагов он занес руку (опять же вопреки правилам: слишком рано!), и в эту же минуту у правого уха услышал крик. На него смотрела женщина, окаменевшая от ужаса. Несомненно, она вынырнула из-за угла именно в тот момент, когда все внимание Авенариуса было нацелено на обретенную мишень у тротуара. Теперь они стояли друг против друга, а поскольку он тоже оцепенел от испуга, рука его оставалась недвижно поднятой вверх. Женщина, не в силах оторвать глаз от занесенного ножа, снова заорала. Только сейчас Авенариус опомнился и повесил нож на ремень под пиджак. Чтобы успокоить женщину, он улыбнулся и спросил: — Сколько времени?

И тут, словно этот вопрос привел женщину в еще больший ужас, чем нож, она издала третий страшный крик.

Меж тем с шоссе стали подходить ночные пешеходы, и Авенариус допустил роковую ошибку. Вытащи он снова нож и начни им яростно размахивать, женщина бы опамятовалась от оцепенения и бросилась бы наутек, увлекая за собой всех случайных прохожих. Но он решил вести себя так, будто ничего не случилось, и повторил спокойным голосом: — Не могли бы вы мне сказать, который сейчас час?

Увидев, что к ней приближаются люди, а Авенариус не собирается причинять ей никакого вреда, она вдруг издала четвертый дикий крик, а потом принялась жаловаться всем, кто только мог слышать ее: — Он замахнулся на меня ножом! Он хотел меня изнасиловать!

Жестом, выражавшим полнейшую невиновность, Авенариус развел руками: — Я хотел только одного,— сказал он,— узнать, который час.

От маленькой группки, собравшейся вокруг, отделился человечек в униформе, полицейский. Поинтересовался, что происходит. Женщина повторила, что Авенариус хотел ее изнасиловать.

Маленький полицейский робко приблизился к Авенариусу, который во всей своей величественной высоте вытянул вперед руку и сказал могучим голосом: — Я профессор Авенариус!

Эти слова и достойная манера, в какой они были выговорены, произвели на полицейского сильное впечатление; казалось, он предложит окружающим разойтись, а Авенариусу даст спокойно удалиться.

Однако женщина, как только улетучился страх, стала агрессивной: — Да будь вы хоть профессором Капилляриусом,— кричала она,— вы угрожали мне ножом!

Из дверей ближайшего дома вышел мужчина. Он шел странным шагом, точно сомнамбула, и остановился в тот момент, когда Авенариус

объяснял твердым голосом: — Я не сделал ничего, только спросил у этой дамы, который час.

Женщина, словно чувствуя, что Авенариус своим достоинством завоевывает симпатию окружающих, крикнула полицейскому: — У него нож под пиджаком! Он спрятал его под пиджак! Огромный нож! Обыщите его.

Полицейский пожал плечами и сказал Авенариусу почти что извиняющимся тоном: — Не были бы вы так любезны расстегнуть пиджак?

Авенариус не двигался. Но потом сообразил, что не может ослушаться. Расстегнув не спеша пиджак, он распахнул его так, что все могли увидеть замысловатую систему ремней, обхватывающих его грудь, и ужасающий кухонный нож, подвешенный на них.

Люди вокруг ахнули от изумления, а сомнамбулический мужчина меж тем приблизился к Авенариусу и сказал ему:

— Я адвокат. Если вам понадобится моя помощь, вот моя визитка. Хочу сказать вам лишь одно. Вы совершенно не обязаны отвечать на вопросы. С самого начала следствия вы можете потребовать присутствия адвоката.

Авенариус принял визитку и сунул ее в карман. Полицейский схватил его за руку и повернулся к людям: — Разойдись! Разойдись!

Авенариус не сопротивлялся. Он понял, что арестован. После того как все увидели огромный кухонный нож, подвешенный на его животе, уже никто не проявлял к нему ни малейшего признака симпатии. Он повернулся к мужчине, который назвал себя адвокатом и вручил ему свою визитку. Однако тот уже стал удаляться; не оглядываясь, он направился к одной из припаркованных машин и, подойдя, сунул в замок ключ. Авенариус еще увидел, как мужчина отошел от автомобиля и склонился к колесу.

В этот момент полицейский, сильно сжав Авенариусу руку, потащил его в сторону.

Мужчина у автомобиля вздохнул: — О Боже! — и весь затрясся в рыданиях.

19

Всхлипывая, он взбежал наверх в квартиру и помчался к телефону. Набрал «такси». В трубке зазвучал необыкновенно сладкий голос: «Такси, Париж. Пожалуйста, наберитесь терпения и ждите у телефона...», затем в трубке раздалась музыка, веселое пение женских голосов, барабанный бой; спустя долгое время музыка прекратилась, и снова сладкий голос попросил его подождать у телефона. Ему хотелось заорать, что он не в силах терпеливо ждать, потому что у него умирает жена, но он понимал, что нет никакого смысла кричать, поскольку голос, который с ним разговаривает, записан на кассету и его протесты не будут услышаны. Потом снова раздалась музыка, поющие женские голоса, покрикивания, барабанный бой, а спустя долгое время он наконец услыхал живой женский голос, о чем сразу же догадался по тому, что голос этот был уже не сладким, а весьма неприятным и нетерпеливым. Когда он сказал, что ему нужно такси, чтобы отвезти его за несколько сот километров от Парижа, голос мгновенно оборвал его отказом, а когда он попытался объяснить, что такси позарез ему необходимо, в его ухо уже снова ударила веселая музыка, барабанный бой, поющие женские голоса, а спустя долгое время сладкий голос с кассеты снова попросил его терпеливо подождать у телефона.

Он положил трубку и набрал номер своего ассистента. Но вместо ассистента на другом конце провода раздался его голос, записанный на автоответчик: шутливый, кокетливый голос, искаженный улыбкой: «Прекрасно, что наконец-то вы вспомнили обо мне. Вы даже не представляете, как я огорчен, что не могу поговорить с вами, однако оставьте мне ваш номер телефона, по возможности я с радостью позвоню вам...»

— Кретин,— сказал Поль и повесил трубку.

Почему Брижит нет дома? Почему так долго нет ее дома, говорил он себе в сотый раз, отправляясь в ее комнату посмотреть, не пришла ли она, хотя было совершенно исключено, чтобы он не расслышал шагов.

К кому еще можно обратиться? К Лоре? Она, конечно, с радостью даст ему машину, но станет настаивать на том, чтобы поехать с ним; а именно этого он и не хотел: Аньес разошлась с сестрой, и Поль не хотел идти наперекор ее воле.

И тут он вспомнил о Бернаре. Причины, по которым он перестал с ним общаться, показались ему вдруг до смешного мелкими. Он набрал его номер. Бернар был дома.

Поль попросил дать ему машину; Аньес попала в автокатастрофу; звонили из больницы.

— Я тотчас приеду,— сказал Бернар, и Поля обдала волна большой любви к старому другу. Его потянуло обнять его и поплакать у него на груди.

Теперь он радовался, что Брижит нет дома. Только бы она не приехала, и он мог бы поехать к Аньес один. Вдруг все исчезло, свояченица, дочь, весь мир, остались только он и Аньес; ему не хотелось, чтобы с ними был кто-то третий. Он был уверен, что Аньес умирает. Если бы ее состояние не было столь отчаянным, ему не звонили бы из провинциальной больницы среди ночи. Он думал теперь лишь о том, чтобы застать ее в живых. Чтобы еще поцеловать ее. Он был просто одержим желанием поцеловать ее. Он жаждал этого поцелуя, заключительного, последнего, каким он поймал бы, как сачком, ее лицо, которое быстро исчезнет, оставив ему по себе лишь воспоминания.

В ожидании Бернара он принялся наводить порядок на своем письменном столе и тут же поразился, как он может в такую минуту заниматься столь пустячным делом. Какое это имеет значение, убрано на столе или нет? И почему он только что на улице вручил свою визитку незнакомому человеку? Но он никак не мог остановиться: складывал книги на одну сторону стола, комкал конверты от старых писем и бросал их в корзину. Он осознавал, что именно так ведет себя человек, когда случается беда: как сомнамбула. Инерция каждодневности стремится удержать его в колее жизни.

Он посмотрел на часы. Из-за проколотых шин он потерял около получаса. Поторопись, поторопись, говорил он про себя Бернару, только бы Брижит меня здесь уже не застала, только бы мне одному поехать к Аньес и только бы доехать вовремя.

Но ему не повезло. Брижит вернулась домой за минуту до того, как приехал Бернар. Оба бывших друга обнялись, Бернар отправился домой, а Поль с Брижит сели в ее автомобиль. Машину он вел сам, выжимая предельную скорость.

20

Аньес видела фигуру девушки, торчавшую посреди дороги, фигуру, резко высвеченную мощными прожекторами, с раскинутыми руками, как в балетном па, это было подобно появлению танцовщицы, опускающей занавес в конце спектакля, ибо затем уже не было ничего, и от всего предыдущего зрелища, тотчас забытого, остался лишь этот последний образ. Затем была уже одна усталость, усталость такая безмерная, словно глубокий колодец, и потому сестры и врачи полагали, что она впала в беспамятство, тогда как она воспринимала все вокруг и с удивительной ясностью осознавала свое умирание. Она даже способна была чувствовать легкое удивление оттого, что не испытывает никакой печали, никакого сожаления, никакого ощущения ужаса, ничего такого, что до сих пор сочеталось у нее с понятием смерти.

Потом она увидела склонившуюся над ней медсестру и услышала, как та шепчет ей: — Ваш муж уже в дороге. Приедет к вам. Ваш муж.

Аньес улыбнулась. Но почему она улыбнулась? Что-то вспомнилось ей из забытого представления: да, она замужем. А потом возникло и имя: Поль! Да, Поль. Поль. Поль. То была улыбка внезапного свидания с утраченным словом. Как если бы вам показали медвежонка, которого вы не видели пятьдесят лет, и вы бы узнали его.

Поль, говорила она про себя и улыбалась. Эта улыбка так и осталась на ее губах, хотя она уже опять забыла, что ее вызвало. Она устала, все ее утомляло. Особенно не было сил выносить чужой взгляд. У нее были закрыты глаза, дабы никого и ничего не видеть. Все, что происходило вокруг, обременяло ее, мешало ей, и она мечтала, чтобы не происходило ничего.

И тут снова вспомнила: Поль. Что говорила ей сестра? Что он приедет? Воспоминание о забытом спектакле, чем была ее жизнь, внезапно стало яснее. Поль. Поль приедет! В эту минуту она страстно, горячо пожелала, чтобы он уже не увидел ее. Она устала и не хотела, чтобы кто-то смотрел на нее. Не хотела, чтобы Поль смотрел на нее. Не хотела, чтобы он видел ее умирающей. Ей надо поспешить умереть.

И в последний раз повторилась основная ситуация ее жизни: она бежит и кто-то преследует ее. Поль преследует ее. И теперь в руке у нее нет уже никакого предмета. Ни щетки, ни гребня, ни ленты. Она обезоружена. Она нагая, разве что в больничной белой рубахе. Она очутилась на последней финишной прямой, где ей уже ничто не поможет, где она может положиться лишь на быстроту своего бега. Кто окажется быстрее? Поль или она? Ее смерть или его приезд?

Усталость стала еще глубже, и у Аньес было ощущение, что она быстро удаляется, словно кто-то тянул назад ее постель. Открыв глаза, она увидела сестру в белом халате. Какое у нее было лицо? Она не различала его. И в памяти всплыли слова: «Нет, там нет лиц».

21

Когда Поль с Брижит подошел к койке, он увидел тело, прикрытое целиком, вместе с головой, простыней. Женщина в белом халате сказала им:

— Она умерла четверть часа назад.

Краткость промежутка, отделившего его от мгновения, когда она была еще жива, совсем растравила его отчаяние. Он разминулся с нею на пятнадцать минут. Разминулся на пятнадцать минут с содержанием своей жизни, вдруг оказавшейся прерванной, бессмысленно обрубленной. Казалось ему, что все эти годы, которые они прожили вместе, она никогда не была по-настоящему его, он не имел ее; и что для того, чтобы сейчас завершить и закончить историю их любви, ему недостает последнего поцелуя; последнего поцелуя, чтобы еще живой удержать ее своими губами, чтобы сохранить ее на своих губах.

Женщина в белом халате отогнула простыню. Он увидел родное лицо, бледное, красивое и все же совершенно иное: ее губы, хотя все такие же мягкие, прочерчивали линию, какой он никогда не знал. На ее лице было выражение, которого он не понимал. Он не в силах был наклониться и поцеловать ее.

Брижит рядом расплакалась и, сотрясаясь в рыданиях, приникла головой к его груди.

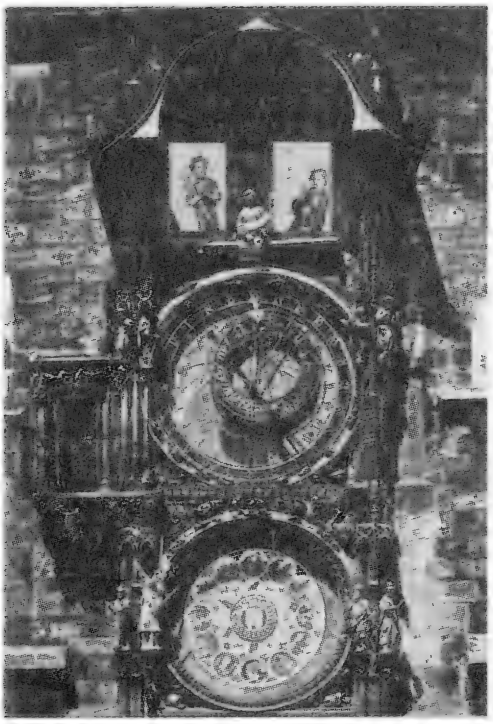
Он снова посмотрел на Аньес: эта странная улыбка, которой он никогда не видел у нее, эта незнакомая улыбка на лице с закрытыми веками не принадлежала ему, она принадлежала кому-то, кого он не знал, и говорила о чем-то, чего он не понимал.

Женщина в белом халате резко схватила Поля за руку; он был на грани обморока.

Часть шестая

ЦИФЕРБЛАТ

1



Куранты
на Староместской площади.

Ребенок, появившись на свет, сразу же начинает сосать материнскую грудь. А как только мать отнимет его от груди, начинает сосать палец.

Когда-то Рубенс спросил одну даму: «Почему вы позволяете вашему сыночку сосать палец? Ему ведь уже десять лет!» Дама возмутилась: «А вы бы хотели запретить ему это? Так продлевается связь с материнской грудью! Не хватает еще нанести ему травму!»

Таким образом, ребенок сосет палец до тех пор, пока в тридцать лет гармонично не заменит его сигаретой.

Когда впоследствии Рубенс, занимаясь любовью с этой матерью, отстаивавшей право своего недоросля сосать палец, положил ей собственный палец на губы, она, слегка поводя головой, начала лизать его. Закрыв глаза, она воображала себе, что ее любят двое мужчин.

Этот маленький эпизод стал для Рубенса значительной вехой, ибо он открыл способ тестирования женщин: положив им на губы палец, он наблюдал, как они на это реагируют. Те, что лизали его, были, вне всякого сомнения, склонны к коллективной любви. Те, что оставались к пальцу безразличны, были безнадежно глухи к порочным соблазнам.

Одна из женщин, в которой он «проверкой пальцем» обнаружил оргиастические наклонности, по-настоящему любила его. После любовной близости она взяла его палец и неловко поцеловала, что означало: теперь я хочу, чтобы твой палец снова стал пальцем, и я счастлива, что после всего, что я воображала себе, я здесь с тобой совершенно одна.

Превращения пальца. Или: как вращаются стрелки по циферблату жизни.

2

Стрелки на часовом циферблате вращаются по кругу. Зодиак, как изображает его астролог, тоже имеет форму циферблата. Гороскоп — это часы. И верим мы или не верим предсказаниям астрологии, гороскоп — это метафора жизни, заключающая в себе великую мудрость.

Как изобразит ваш гороскоп астролог? Он сделает круг, образ небесной сферы, и разделит его на двенадцать частей, представляющих отдельные знаки: Овен, Телец, Близнецы и так далее. Затем в этот круг-зодиак он впишет графические знаки Солнца, Луны и семи планет точно туда, где эти

светила стояли в момент вашего рождения. Это так же, как если бы он вписал в циферблат курантов, равномерно разделенный на двенадцать часов, еще и другие девять цифр, размещенные неравномерно. По циферблату вращаются девять стрелок: это опять же Солнце, Луна и планеты, но такие, какие действительно вращаются по небесному своду в течение вашей жизни. Каждая планета-стрелка оказывается во все новых и новых отношениях с планетами-цифрами, этими неподвижными знаками вашего гороскопа.

Неповторимое сочетание светил в момент вашего рождения — это постоянная тема вашей жизни, ее алгебраическое определение, оттиск пальцев вашей индивидуальности; планеты, застывшие на вашем гороскопе, создают по отношению друг к другу углы, чья величина, выраженная в градусах, имеет определенное значение (негативное, позитивное, нейтральное): представьте себе, что между вашей возлюбленной Венерой и вашим агрессивным Марсом весьма напряженные отношения; что воздействие Солнца, олицетворяющего вашу личность, усилится благодаря совпадению с энергичным и жаждущим приключений Ураном; что сексуальность, символизированная Луной, обострена неистовым Нептуном, и все в таком духе. Но на протяжении своего пути стрелки движущихся планет будут касаться неподвижных точек гороскопа и приводить в действие (ослаблять, усиливать, подвергать опасности) различные элементы вашей жизненной темы. Такова жизнь: она не похожа на плутовской роман, в котором героя от главы к главе подстерегают все новые и новые события, не имеющие никакого общего знаменателя. Она похожа на сочинение, которое музыканты называют *темой с вариациями.*

Уран движется по небесному своду сравнительно медленно. Проходит семь лет, пока он преодолеет один знак. Предположим, что сейчас он в драматическом отношении с неподвижным Солнцем вашего гороскопа (допустим, под углом в 90 градусов): вы переживаете трудный период; через двадцать один год эта ситуация повторится (Уран по отношению к вашему Солнцу будет под углом в 180 градусов, что имеет столь же пагубное значение), но это повторение будет лишь кажущимся, ибо в то самое время, когда ваше Солнце будет атаковано Ураном, Сатурн на небесном своде будет пребывать в таком гармоническом отношении к вашей Венере, что гроза пройдет мимо вас, будто на цыпочках. Это так, как если бы к вам вернулась прежняя болезнь, но переболели бы вы ею в сказочной лечебнице, где вместо нетерпеливых сестер работают ангелы.

Казалось бы, астрология учит нас фатализму: от своей судьбы не уйти! На мой взгляд, астрология (заметьте, астрология как метафора жизни) говорит о чем-то куда более утонченном: от своей *темы* жизни не уйти! Из этого следует, например, что стремиться начать где-то посреди жизни «новую жизнь», не похожую на предыдущую, начать, так сказать, с нуля — сущая иллюзия. Ваша жизнь всегда будет выстроена из одного и того же материала, из тех же кирпичей, из тех же проблем, и то, что вам поначалу будет представляться «новой жизнью», очень скоро окажется лишь чистой вариацией той, предыдущей.

Гороскоп подобен часам, а часы — школа конечности: как только стрелка опишет круг и вернется на то место, откуда вышла,— одна фаза завершена. На циферблате гороскопа вращаются девять стрелок на разной скорости, и каждую минуту одна фаза завершается, а другая начинается. В молодости человек не способен воспринимать время как круг, он воспринимает его как дорогу, ведущую прямо вперед к вечно новым горизонтам; он еще далек от понимания, что его жизнь содержит лишь одну тему; он поймет это, лишь когда его жизнь начнет осуществлять свои первые вариации.

Рубенсу было лет четырнадцать, когда на улице его остановила девочка раза в два моложе его и спросила: «Скажите, пожалуйста, месье, который час?» Это был первый случай, когда незнакомка обратилась к нему на «вы» и назвала его «месье». Он был вне себя от счастья, ему казалось, что перед ним открывается новый этап жизни. Со временем об этом эпизоде он

начисто забыл и вспомнил о нем, лишь когда одна красивая женщина спросила его: «А когда вы были молоды, вы тоже так думали?» Тогда впервые женщина заговорила о его молодости как о чем-то ушедшем. В эту минуту в памяти всплыл образ девочки, когда-то спросившей, который час, и он подумал, что между этими двумя женскими фигурами существует некая общность. Сами по себе они были маловыразительными, случайно встреченными, и все же в тот момент, когда он заставил эти фигуры взаимодействовать, они явились ему как два знаменательных события на циферблате его жизни.

Скажу это иначе: представим себе, что циферблат жизни Рубенса размещен на огромных средневековых курантах, хотя бы на таких, как в Праге, на Староместской площади, мимо которых я ходил двадцать лет подряд. Часы бьют, и над циферблатом открывается окошко: в нем показывается кукла — семилетняя девочка и спрашивает, который час. А когда та же столь медлительная стрелка много лет спустя коснется следующей цифры, то вновь зазвенят колокольцы, откроется окошко, и в нем покажется кукла — молодая дама, которая спросит: «А когда вы были молоды...»

3

В ранней молодости он не осмеливался открыться женщине в своих эротических фантазиях. Он полагал, что всю любовную энергию без остатка он должен обратить в ошеломляющий физический подвиг на женском теле. Его молоденькие партнерши были, впрочем, того же мнения. Он смутно вспоминает одну из них, обозначим ее буквой А, которая, приподнявшись вдруг на локтях и пятках посреди любовного акта, выгнулась мостиком так, что он закачался на ней и едва не упал с постели. Этот спортивный жест был полон знаков страсти, за которые Рубенс испытывал к ней благодарность. Он проживал свой первый период: *период атлетической немоты.*

Постепенно эту немоту он утрачивал; он казался себе очень смелым, когда впервые перед одной девушкой вслух назвал некую сексуальную часть ее тела. Но эта смелость была не столь велика, как ему казалось, поскольку выбранное им выражение было всего лишь ласковым уменьшительным словом или поэтическим перифразом. И все же, восхищенный своей смелостью (как и пораженный тем, что девушка его не одернула), он стал придумывать сложнейшие метафоры, дабы поэтическими обиняками говорить о сексуальном акте. То был второй период: *период метафор.*

В то время он встречался с девушкой В. После обычной словесной прелюдии (насыщенной метафорами) они предавались любви. Однажды, когда ее наслаждение достигло предела, она сказала фразу, в которой назвала свой самый сокровенный орган однозначным и неметафорическим выражением. Впервые он услыхал это слово из женских уст (кстати, это также одна из существенных вех на циферблате). Изумленный, ослепленный, он понял, что в этом брутальном термине больше пленительности и взрывной силы, нежели во всех метафорах, что были когда-либо вымышлены.

Некоторое время спустя его пригласила к себе некая С, что была лет на пятнадцать старше его. Прежде чем прийти к ней, он вслух зачитал своему приятелю роскошные непристойности (отнюдь уже не метафоры!), которые намеревался сказать этой даме при соитии. Он потерпел крах весьма своеобразным образом: прежде чем он решился их произнести, произнесла их она. И он вновь был ошеломлен. Не только тем, что она опередила его в своей эротической смелости, но чем-то более странным: она слово в слово употребила все те выражения, которые вот уже несколько дней он заготавливал. Он был покорен этим совпадением. Он отнес его за счет некой эротической телепатии или таинственного родства душ. Так он постепенно вступал в третий период: *период непристойной правды.*

Четвертый период был тесно связан с приятелем М: *период испорчен-*

ного телефона. «Испорченным телефоном» называлась игра, которой он забавлялся между своими пятью и семью годами: дети усаживались рядком, и один нашептывал другому фразу, которую затем тот шепотом передавал третьему, третий — четвертому и так далее, пока последний не произносил ее вслух, и все покатывались со смеху, сравнивая начальную фразу с ее окончательным превращением. Взрослые Рубенс и М играли в испорченный телефон таким образом, что говорили своим любовницам весьма оригинально сформулированные непристойные фразы, а те, не ведая, что участвуют в этой игре, передавали их далее. А поскольку у Рубенса и М было несколько общих любовниц (или они доверительно уступали их друг другу), приятели обменивались с их помощью веселыми приветствиями. Однажды одна женщина во время любовного слияния шепнула Рубенсу фразу столь невероятную, столь немыслимо завинченную, что он в ней тотчас узнал злокозненную изобретательность друга. Его обуял неудержимый приступ смеха, а поскольку женщина приняла едва сдерживаемый смех за любовные содрогания, она вдохновленно повторила эту фразу во второй раз, а в третий — выкрикнула ее, и Рубенс мысленно видел над их переплетенными телами призрак хохочущего приятеля.

В этой связи он вспомнил девушку B, которая в конце периода метафор неожиданно сказала ему непристойное слово. Только сейчас, спустя время, он задал себе вопрос: в первый ли раз она произнесла это слово? Тогда он в этом нимало не сомневался. Он думал, что она влюблена в него, подозревал, что она не прочь выйти за него замуж, и был уверен, что он у нее единственный. Только теперь он понял, что кто-то другой должен был ее научить (я бы сказал, натренировать) вслух выговаривать это слово еще раньше, чем она решилась сказать его Рубенсу. Да, только спустя годы, благодаря опыту испорченного телефона, он осознал, что в то время, когда B клялась ему в своей верности, у нее наверняка был другой любовник.

Опыт испорченного телефона изменил его: он утрачивал ощущение (мы все подвластны ему), что акт телесной любви — мгновение абсолютной интимности, когда мир вокруг нас превращается в необозримую пустыню, посреди которой прижимаются друг к другу два одиноких тела. Теперь вдруг он стал понимать, что это мгновение не предоставляет никакого интимного уединения. Двигаясь в толпе по Елисейским полям, он ощущает себя в большем интимном уединении, чем в тугих объятиях самой тайной из своих любовниц. Ибо период испорченного телефона — это общественный период любви: благодаря нескольким словам все участвуют в объятиях двух с виду одиноких существ; общество постоянно обеспечивает рынок порочных фантазий и способствует их распространению и кругообороту. Рубенс тогда выдвинул такое определение народа: сообщество личностей, чья эротическая жизнь объединена все тем же испорченным телефоном.

А затем он познакомился с девушкой D, которая была самой разговорчивой из всех женщин, когда-либо им встреченных. Уже при втором свидании она сообщила ему, что она фанатичная мастурбантка и доводит себя до оргазма тем, что рассказывает себе сказки. «Сказки? Какие? Расскажи!» — и он стал любить ее, а она — рассказывать: бассейн, кабины, в деревянных стенах просверлены отверстия, взгляды, которые она чувствовала на себе, когда раздевалась, дверь, которая внезапно открылась, на пороге — четверо мужчин и все в таком духе, сказка была захватывающей, банальной, и он был в высшей степени ублаготворен.

Но с той поры происходила с ним удивительная вещь: встречаясь с другими женщинами, он в их фантазиях обнаруживал фрагменты тех длинных сказок, которые рассказывала ему во время любовного акта D. Он часто сталкивался с тем же словом, с тем же оборотом речи, хотя это слово и этот оборот были совершенно необычны. Монолог D был зеркалом, в котором отражались все женщины, каких он познал, это была огромная энциклопедия, восьмитомный Ларусс эротических фантазий и фраз. Сначала он объяснял себе ее грандиозный монолог принципом испорченного телефона: через посредство сотни любовников целый народ сносил в ее

голову, точно в пчелиный улей, порочные фантазии, собранные со всех уголков страны. Но потом он понял, что это объяснение далеко от истины. Он слышал фрагменты монолога D и от женщин, о которых твердо знал, что они никак не могли даже косвенно пересечься с D , ибо между ними не существовало ни одного общего любовника, который играл бы роль рассыльного.

Кстати, тогда же он вспомнил эпизод с C: как заготовил непристойные фразы, которые он скажет ей в любовном экстазе, а она вдруг опередила его. Он полагал тогда, что это была телепатия. Но в самом ли деле она прочла эти фразы в его голове? Гораздо правдоподобнее было, что эти фразы помещались в ее собственной голове еще задолго до того, как она встретилась с ним. Но откуда у них у обоих в голове были одинаковые фразы? Вероятно, потому, что был некий общий источник. И тут его осенило, что через всех женщин и мужчин протекает один и тот же поток, общая и единственная река эротических образов. Отдельный человек получает свою долю порочных фантазий не от любовника или любовницы по принципу испорченного телефона, а из этого безличного (сверхличного или инфраличного) потока. Но если я говорю, что эта река, протекающая сквозь нас, безлична, то, стало быть, она принадлежит не нам, а тому, кто сотворил нас и вложил ее в нас, иными словами, она принадлежит Богу или, более того, она и есть Бог или одно из его превращений. Когда Рубенс впервые сформулировал эту мысль, она показалась ему кощунственной, но затем видимость богохульства рассеялась, и он погрузился в подземную реку с каким-то набожным смирением: он знал, что этим потоком мы все объединены, но не как народ, а как дети Божьи; всякий раз, когда он погружался в этот поток, он испытывал чувство, будто сливается в каком-то мистическом единении с Богом. Да, пятый период был *мистическим периодом*.

4

Но разве история жизни Рубенса — всего лишь история физической любви?

Ее можно понять и так, и минута, когда он вдруг открыл это, стала также знаменательной вехой на его циферблате.

Еще гимназистом он проводил долгие часы в музеях перед картинами, дома рисовал сотни гуашей и был знаменит среди однокашников своими карикатурами на учителей. Рисовал он их карандашом для ротаторного ученического журнала, а на переменах мелом на доске — к великому удовольствию класса. Эти годы дали ему возможность познать славу: его знала и им восхищалась вся гимназия, и все в шутку называли его Рубенсом. Как воспоминание об этом прекрасном времени (единственном времени славы), это прозвище он сохранил на всю жизнь, обязывая друзей (с изумляющей наивностью) так и называть его.

С получением аттестата зрелости его слава угасла. Он хотел поступить в школу изобразительных искусств, но не выдержал экзамена. Был хуже других? Или менее удачлив? Как ни удивительно, но на подобные вопросы я не готов ответить.

С полным безразличием принялся он изучать право, обвиняя в своем провале миниатюрность родной Швейцарии. В надежде осуществить свое художническое призвание где-нибудь в другом месте он еще два раза попытал счастья: сначала, когда сдавал экзамены в парижскую Школу изящных искусств и провалился, а затем, когда предложил свои рисунки нескольким журналам. Почему отвергли эти его рисунки? Были нестоящими? Или те, что судили о них, были тупицами? Или просто рисунки уже никого не интересовали? Могу лишь повторить, что и на эти вопросы у меня нет ответа.

Устав от неудач, он отказался от дальнейших попыток. Из этого, несомненно, следовало (и он это прекрасно сознавал), что его страсть

писать и рисовать была слабее, чем он думал, и что, выходит, он не был рожден для карьеры художника, как предполагал в гимназии. Поначалу это открытие опечалило его, но потом в его душе все упрямее зазвучала апология собственного смирения: почему у него должна быть страсть к живописи? Что особенно похвального в страсти? Не возникает ли большинство плохих картин и плохих романов лишь из-за того, что художники усматривают в своей страсти к искусству нечто священное, некое предназначение, а то и вовсе обязанность (обязанность по отношению к себе, даже к человечеству)? Под воздействием собственного смирения он начал видеть в художниках и литераторах людей, скорее одержимых честолюбием, чем способных к творчеству, и стал избегать общения с ними.

Его основной соперник N, юноша того же возраста, из того же города, окончивший ту же гимназию, что и он, был не только принят в школу изобразительных искусств, но вскоре достиг поразительных успехов, хотя в гимназии все считали Рубенса куда более талантливым, чем N. Значит ли это, что все тогда ошибались? Или талант — нечто, что может по дороге пропасть? Как мы уже понимаем, нет ответа и на эти вопросы. Важно, впрочем, другое обстоятельство: в то время когда неудачи вынудили его окончательно отказаться от живописи (в ту пору N отмечал свои первые успехи), Рубенс встречался с очень красивой молоденькой девушкой, тогда как его соперник женился на девушке из богатой семьи, но столь непривлекательной, что Рубенс при виде ее потерял дар речи. Ему сдавалось, что это стечение обстоятельств было неким знаком судьбы, указывавшей ему истинный центр тяжести его жизни, который отнюдь не в общественной, а в личной жизни, отнюдь не в погоне за профессиональным успехом, а в успехе у женщин. И вдруг то, что еще вчера представлялось поражением, было явлено ему как блистательная победа: да, он отвергает славу, борьбу за признание (тщетную и печальную борьбу), дабы посвятить себя самой жизни. Он даже не задавался вопросом, почему именно женщины суть «сама жизнь». Это казалось ему естественным и ясным, не подлежащим никакому сомнению. Он был уверен, что избрал лучший путь, чем его соперник, облагодетельствованный богатой уродиной. При этих обстоятельствах его молоденькая красавица была для него не только обещанием счастья, но прежде всего его торжеством и гордостью. Чтобы упрочить свою нежданную победу и отметить ее печатью непреложности, он женился на красавице в полной уверенности, что весь мир завидует ему.

5

Женщины для Рубенса означают «саму жизнь», но при этом он не находит ничего более безотлагательного, чем жениться на красавице и тем самым отказаться от женщин. Поступок явно нелогичный, хотя и вполне естественный. Рубенсу было двадцать четыре года. Он тогда вступил как раз в период непристойной правды (стало быть, вскоре после того, как он познал девушку B и даму C), но его новый опыт нисколько не поколебал его убежденности, что любовь превыше всех физических наслаждений, великая любовь, эта ни с чем не сравнимая ценность жизни, о которой он много слышал, читал, много мечтал, но ничего не знал. Он не сомневался в том, что любовь — это венец жизни (этой «самой жизни», которую он предпочел карьере) и что, стало быть, должен встретить ее с распростертыми объятиями и без всяких компромиссов.

Как я сказал, стрелки на сексуальном циферблате указывали период непристойной правды, но стоило ему влюбиться, как мгновенно началось отступление в предшествующие стадии: в постели он либо молчал, либо говорил своей будущей невесте нежные метафоры, убежденный, что непристойности вынесут их обоих за пределы любви.

Скажу об этом по-другому: любовь к красавице привела его снова в состояние девственника, ибо, как я уже заметил в иной связи, каждый европеец, как только произнесет слово «любовь», возвращается на крыльях

восторга в предкоитальное (или внекоитальное) мышление и чувствование, именно в те просторы, где страдал юный Вертер и где чуть было не упал с лошади Доминик Фромантена. Поэтому Рубенс, встретив свою красавицу, готов был поставить котелок с чувством на огонь и ждать, пока в точке кипения чувство не превратится в страсть. Дело несколько осложнилось тем, что в то же время в другом городе у него была любовница (обозначим ее буквой Е) тремя годами старше его; с ней он общался задолго до знакомства со своей будущей невестой и еще несколько месяцев после того. Прекратил он встречи с ней лишь с того дня, как принял решение жениться. Разрыв был вызван не внезапным охлаждением чувств к Е (позже выяснится, что он даже слишком любил ее), а скорее осознанием того, что он вступил в важный и торжественный период жизни, когда великую любовь необходимо освятить верностью. Однако за неделю до дня свадьбы (в ее неизбежности он все-таки в глубине души сомневался) его охватила невыносимая тоска по Е, которую он покинул без каких-либо объяснений. Поскольку связь с Е никогда не называл любовью, он был поражен, что так бесконечно тоскует по ней телом, сердцем, душой. Не совладав с собой, он поехал к ней. С неделю он унижался, вымаливая у нее позволения любить ее, осаждал нежностью, печалью, требованиями, но она не предлагала ему ничего, кроме вида своего огорченного личика; тела ее он так и не посмел коснуться.

Расстроенный и удрученный, он вернулся домой в день свадьбы. За свадебным столом он перепил, а вечером повез новобрачную в их общую квартиру. Одурманенный вином и тоской, он посреди любовного слияния назвал ее именем своей прежней любовницы. Катастрофа! Ему уже никогда не забыть огромных глаз, уставленных на него в невыразимом удивлении! В ту секунду, когда все рухнуло, ему пришло в голову, что это месть его отвергнутой любовницы и что в день его женитьбы она навсегда заминировала своим именем его брачный союз. Пожалуй, в тот короткий миг он осознал и неправдоподобность того, что случилось, всю глупость и гротескность своей обмолвки, гротескность, которая сделает неизбежный крах его брака еще более невыносимым. То были ужасные три-четыре секунды полнейшей растерянности, а потом он вдруг закричал: «Ева! Элизабет! Марлен!»; не в состоянии быстро вспомнить другие женские имена, он стал повторять: «Марлен! Элизабет! Да, ты для меня все женщины! Все женщины мира! Ева! Клара! Марлен! Ты — все женщины вместе! Ты женщина во множественном числе! Марлен, Гретхен, все женщины мира заключены в тебе, ты носишь все их имена!..» и, словно истинный атлет секса, овладевал ею еще энергичнее; спустя несколько мгновений он уже мог заметить, что ее широко открытые глаза вновь обрели нормальное выражение и ее окаменевшее под ним тело возобновляет ритм, чья равномерность возвращала ему спокойствие и уверенность.

Способ, каким он выпутался из этой адской ситуации, был на грани невероятного, и нам остается только удивляться, что молодая жена отнеслась всерьез к столь безумной комедии. Не забудем, однако, что оба они жили в плену предкоитального мышления, которое роднит любовь с абсолютом. Каков критерий любви девственного периода? Лишь количественный: любовь — чувство очень, очень, очень большое. Неверная любовь — чувство маленькое, истинная любовь (die wahre Liebe!) — чувство великое. Но с точки зрения абсолюта не мала ли всякая любовь? Бесспорно. Поэтому любовь, стремясь доказать, что она настоящая, пытается вырваться из пределов разумного, отвергает меру, не хочет быть правдоподобной, мечтает превратиться в «неистовые безумства страсти» (не забудем Элюара!), иначе говоря, она жаждет быть безумной! Стало быть, неправдоподобность преувеличенного жеста может принести только выгоды. Способ, каким Рубенс вышел сухим из воды, для стороннего наблюдателя отнюдь не элегантен, не убедителен, но в данной ситуации он был единственный, позволивший ему избежать полного краха: действуя как безумец, Рубенс взывал к безумному абсолюту любви, и это его спасло.

6

Если Рубенс лицом к лицу со своей молоденькой женой снова стал лирическим атлетом любви, это вовсе не значит, что он раз и навсегда отрекся от эротических пороков; он и пороки хотел поставить на службу любви. Он представлял себе, что в моногамном экстазе с одной женщиной он перечувствует больше, чем с сотней других. Лишь один вопрос предстояло ему решить: в каком темпе должны продвигаться по дороге любви авантюры сладострастия? Поскольку дорога любви предполагала быть долгой, как можно более долгой, если не бесконечной, он определил для себя принцип: тормозить время и не торопиться.

Допустим, он представлял себе сексуальное будущее с красавицей как восхождение на высокую гору. Если бы он дошел до самой вершины в первый же день, что бы он делал в дальнейшем? Стало быть, ему следовало распланировать эту дорогу так, чтобы она заполнила всю его жизнь. Поэтому он отдавался любви со своей молодой женой хотя и страстно, пылко, но способами, я бы сказал, классическими и без какой-либо похотливости, которая влекла его (а с женой более, чем с любой другой женщиной), но которую он откладывал на более позднее время.

А потом вдруг случилось то, чего он не ожидал: они перестали находить общий язык, раздражали друг друга, стали бороться за верховенство в доме, она утверждала, что нуждается в бóльшей свободе для своей карьеры, он сердился, что она не хочет сварить ему яйцá, и быстрее, чем сами предполагали, оказались разведенными. Большое чувство, на котором он собирался строить всю свою жизнь, улетучилось так быстро, что он уже сомневался, испытывал ли он его когда-либо. В этом исчезновении чувства (внезапном, быстром, легком!) было для него что-то головокружительное, невероятное! И это состояние завораживало его намного больше, чем внезапная влюбленность два года назад.

Однако не только эмоциональный, но и эротический итог его брака оказался нулевым. Из-за медленного темпа, предписанного себе, он испытал с этим прекрасным созданием лишь наивную любовь без особого вожделения. Он не только не взошел с ней на вершину горы, но даже не поднялся на первую смотровую площадку. Поэтому уже после развода он пытался раз-другой сойтись с ней (она была не против: с тех пор как прекратилась борьба за верховенство в доме, она вновь с удовольствием предавалась любви с ним) и быстро осуществить хотя бы некоторые небольшие сексуальные шалости, приберегаемые им на более поздние сроки. Но он не осуществил почти ничего, поскольку на сей раз избрал темп слишком поспешный, и разведенная красавица объяснила его нетерпеливую похотливость (он увлек ее прямо в период непристойной правды) цинизмом и недостатком любви, так что их постсупружеская связь быстро оборвалась.

Этот короткий брак был в его жизни всего лишь взятым в скобки отступлением; меня так и подмывает сказать, что он вернулся точно туда, где был до того, как встретил свою невесту; но это не отвечало бы правде. Раздувание любовного чувства и его невероятно недраматическое и безболезненное опадание он пережил как оглушающее открытие: он бесповоротно оказывался *за пределами любви.*

7

Великая любовь, ослепившая его два года назад, дала ему возможность забыть о живописи. Но когда он закрыл скобку за своим супружеством и с меланхоличным разочарованием обнаружил, что оказался за пределами любви, его отречение от живописи представилось ему вдруг неоправданной капитуляцией.

Он снова начал набрасывать эскизы картин, которые мечтал написать. Однако вскоре понял, что возврат невозможен. Еще гимназистом он пред-

ставлял себе, что все художники мира идут по одной большой дороге; это была королевская дорога, ведущая от готических мастеров к великим итальянцам Возрождения, далее к голландцам, от них к Делакруа, от Делакруа к Мане, от Мане к Моне, от Боннара (ах, как он любил Боннара!) к Матиссу, от Сезанна к Пикассо. Художники шли по этой дороге не толпой, как солдаты, нет, каждый шел в одиночку, но все-таки то, что открывал один, служило вдохновению другого, и все знали, что продираются вперед в неизвестное, которое было их общей целью и всех объединяло. А потом вдруг дорога исчезла. Это было подобно пробуждению от прекрасного сна; мгновение мы еще ищем мреющие картины, пока наконец не поймем, что сны невозможно вернуть. Дорога исчезла, но все же в душе художников она осталась в форме неугасимой жажды «идти вперед». Но где «вперед», когда уже нет дороги? В каком направлении искать это утраченное «вперед»? И так жажда идти вперед стала неврозом художников; они разбежались в разные стороны, но при этом постоянно пересекались, словно толпы людей, снующих туда-сюда по одной и той же площади. Они хотели отличаться друг от друга, но каждый из них вновь открывал уже открытое открытие. По счастью, вскоре нашлись люди (то были не художники, а коммерсанты и галерейщики со своими агентами и экспертами от рекламы), которые упорядочили этот беспорядок и определили, какое открытие необходимо открыть заново в том или ином году. Это восстановление порядка значительно содействовало продаже современных картин. Теперь покупали их в свои салоны те самые богачи, которые еще десять лет назад смеялись над Пикассо и Дали, вызывая тем самым страстную ненависть Рубенса. Теперь богачи решили быть современными, и Рубенс вздохнул с облегчением, что он не художник.

Однажды он посетил в Нью-Йорке Музей современного искусства. На втором этаже были Матисс, Брак, Пикассо, Миро, Дали, Эрнст; Рубенс был в восторге: мазки кистью по холсту выражали исступленное наслаждение. Порой реальность была превосходно изнасилована, как женщина фавном, порой она противоборствовала живописцу, как бык тореадору. Но, поднявшись на верхний этаж, где были выставлены картины новейшего времени, он оказался в пустыне; ни на одном холсте он не увидел и следа веселого мазка кисти; нигде ни следа наслаждения; исчезли бык и тореадор; картины изгнали из себя реальность или копировали ее с циничной и бездуховной достоверностью. Между двумя этажами текла река Лета, река смерти и забвения. И тут он подумал, что его отречение от живописи имело, возможно, более глубокий смысл, чем недостаток дарования или упрямства: на циферблате европейской живописи пробило полночь.

Чем бы занимался гениальный алхимик, перемещенный в девятнадцатый век? Кем бы стал Кристофор Колумб сегодня, когда морские пути обслуживаются тысячью транспортных компаний? Что писал бы Шекспир во времена, когда театра еще нет или он уже перестал существовать?

Все это риторические вопросы. Если человек призван для деятельности, на циферблате которой уже пробило полночь (или еще не пробил первый час), что произойдет с его талантом? Он изменится? Приспособится? Кристофор Колумб станет директором туристической компании? Шекспир будет писать сценарии для Голливуда? Пикассо будет изготовлять мультипликационные сериалы? Или все эти великие таланты удалятся от мира, уйдут, так сказать, в монастырь истории, охваченные космической печалью по поводу того, что родились они не в урочный час, не в сужденную им эпоху, вне циферблата, для времени которого были созданы? Забросят ли они свое несвоевременное дарование, как бросил Рембо в девятнадцать лет стихотворство?

И на эти вопросы, естественно, нет ответа ни у меня, ни у вас, ни у Рубенса. Были ли у Рубенса моего романа неосуществленные возможности крупного живописца? Или никакого таланта у него вовсе не было? Бросил ли он живопись из-за недостатка сил или как раз наоборот: в силу своего ясновидения, которое прозрело тщету живописи? Разумеется, он часто думал о Рембо и мысленно сравнивал себя с ним (хотя и робко,

и с иронией). Рембо ведь не только оставил поэзию бесповоротно и без сожаления, но деятельность, которой он затем занимался, была издевательским отрицанием поэзии: говорят, он торговал в Африке оружием и даже живым товаром. Пусть второе утверждение всего лишь клеветническая легенда, но оно как гипербола точно схватывает самоуничтожающее насилие, страсть, ярость, что отделили Рембо от собственного прошлого художника. Если Рубенс все более и более втягивался в мир финансов и биржи, было это, наверное, и потому, что подобная деятельность (оправданно или неоправданно) казалась ему противовесом его мечтаний о карьере художника. Однажды, когда его соученик стал знаменит, Рубенс продал картину, когда-то полученную от него в подарок. Благодаря продаже он обрел не только достаточно денег, но и открыл способ своего будущего существования: он станет продавать богачам (которых презирал!) картины современных художников (которых не ценил).

На свете определенно много людей, живущих за счет продажи картин, и им даже во сне не снится, что можно стыдиться своей профессии. Разве Веласкес, Вермеер, Рембрандт не были также торговцами картин? Рубенс, конечно, это знает. Но если он способен сравнивать себя с Рембо, торговцем рабами, то сравнивать себя с великими художниками, торговцами картинами, он никогда не станет. Он ни на мгновение не усомнится в абсолютной бесполезности своей работы. Поначалу он огорчался из-за этого и упрекал себя в аморальности. Но потом сказал себе: что, собственно, означает «быть полезным»? Сумма полезности всех людей всех времен в полном объеме содержится в мире таком, каким он стал ныне. А из этого вытекает: нет ничего более морального, чем быть бесполезным.

8

Прошло лет двенадцать со времени его развода, когда однажды к нему заглянула F. Она рассказала ему, как недавно ее пригласил в гости один мужчина и поначалу добрых десять минут заставил ждать в гостиной под тем предлогом, что должен закончить в соседней комнате важный телефонный разговор. Вероятнее всего, этот разговор он инсценировал, чтобы тем временем дать ей возможность просмотреть порнографические журналы, лежащие на столике перед креслом, в какое он усадил ее. F завершила рассказ таким замечанием: «Была бы я моложе, он бы добился своего. Если бы мне было семнадцать. Это возраст самых сумасбродных фантазий, когда ты не можешь ни перед чем устоять...»

Рубенс слушал F скорее рассеянно, пока последние ее слова не вывели его из безразличия. Это будет теперь происходить с ним постоянно: кто-то произнесет фразу, и она неожиданно подействует на него как укоризна: напомнит ему о чем-то, что он упустил в жизни, прозевал, проворонил безвозвратно. Когда F говорила о своих семнадцати годах и тогдашней своей неспособности противостоять любому соблазну, он вспомнил о своей жене, которую узнал, когда ей тоже было семнадцать. Вспомнился ему провинциальный отель, где он с ней поселился на какое-то время перед свадьбой. Они занимались любовью в комнате, за стеной которой готовился отойти ко сну их приятель. «Он нас слышит!» — шептала она Рубенсу. Только сейчас (сидя напротив F, рассказывающей ему о соблазнах своих семнадцати) он осознает, что тогда она вздыхала громче, чем обычно, что даже кричала и что, видимо, кричала нарочно, чтобы их приятель слышал ее. И в последующие дни, часто возвращаясь к этой ночи, спрашивала: «Ты правда думаешь, что он нас не слышал?» Он тогда объяснял себе ее вопрос как проявление вспугнутого стыда и успокаивал свою невесту тем (сейчас при воспоминании о своей тогдашней глупости он краснеет до ушей!), что приятель всегда спит как убитый.

Глядя на F, он не ощущал в себе никакого особого желания предаваться с ней любви в присутствии другой женщины или другого мужчины. Но почему же воспоминание о собственной жене, которая четырнадцать

лет назад шумно вздыхала и кричала, думая при этом о лежавшем за тонкой стеной приятеле, почему это воспоминание столь растревожило теперь его сердце?

Его осенило: любовь втроем, вчетвером может быть возбуждающей лишь в присутствии любимой женщины. Только и только любовь может вызвать изумление и возбуждающий ужас при виде женского тела в объятиях другого мужчины. Старая нравоучительная истина, согласно которой сексуальная связь без любви лишена смысла, внезапно была подтверждена и обрела новое значение.

9

Утром следующего дня он полетел в Рим, куда звали его дела. К четырем часам он освободился. Он был переполнен неизбывной грустью: он думал о своей жене и думал не только о ней; все женщины, которых он знал, проходили перед его глазами, и казалось ему, что он их всех упустил, что испытал с ними гораздо меньше, чем мог и должен был испытать. Чтобы стряхнуть с себя эту печаль, эту неудовлетворенность, он посетил галерею дворца Барберини (во всех городах он всегда посещал галереи), затем направился к площади Испании и по широкой лестнице вошел в парк Виллы Боргезе. На стройных постаментах, окаймляющих длинными рядами аллеи, стояли мраморные бюсты прославленных итальянцев. Их лица, застывшие в заключительной гримасе, были выставлены здесь как резюме их жизни. У Рубенса было особое понимание комизма памятников. Он улыбался. Вспомнились сказки детства: волшебник заколдовал людей во время пира, и все застыли в той позе, в которой как раз находились: открытые рты, лица, искривленные жеванием, обглоданная кость в руке. Или другая мысль: людям, убегавшим из Содома, запрещено было оглядываться под угрозой превращения в соляной столп. Эта библейская история дает ясно понять, что нет на свете большего ужаса, нет большего наказания, чем обратить мгновение в вечность, чем вырвать человека из времени, остановить его посреди естественного движения. Погруженный в эти мысли (он забыл о них в следующую секунду!), он вдруг увидел ее перед собой. Нет, то была не его жена (та, что шумно вздыхала, зная, что в соседней комнате ее слышит приятель), то был некто другой.

Все решилось в долю секунды. То есть он узнал ее в тот миг, когда они оказались рядом и когда следующий шаг неотвратимо отдалил бы их друг от друга. Он должен был найти в себе решимость и быстроту тут же остановиться, обернуться (она на его движение мгновенно отреагировала) и заговорить с ней.

У него было ощущение, будто именно по ней он тосковал уже много лет, будто все это время искал ее по всему свету. В ста метрах от них было кафе, столы стояли на улице под кронами деревьев и роскошным голубым небом. Они сели друг против друга.

На лице у нее были черные очки. Он взял их пальцами, осторожно снял и положил на стол. Она не протестовала.

Он сказал:

— Из-за этих очков я с трудом узнал вас.

Они пили минеральную воду и не могли оторвать глаз друг от друга. Она была в Риме со своим мужем, и в ее распоряжении был едва ли час времени. Он знал, что, будь это возможно, они бы в тот же день, в ту же минуту отдались друг другу.

Как ее зовут? Как ее имя? Он забыл его, а спросить ее об этом было неловко. Он говорил ей (и думал так абсолютно искренне), что все то время, пока они не виделись, у него было ощущение, что он ждет ее. Так как же он может признаться ей, что не знает ее имени?

Он сказал:

— Знаете, как мы вас называли?

— Нет, не знаю.

— Лютнистка.

— Лютнистка?

— Поскольку вы были нежны, как лютня. Это я придумал для вас такое имя.

Да, это он придумал его. Но не годы назад, когда они были коротко знакомы, а сейчас, в парке Виллы Боргезе, потому что ему нужно было назвать ее по имени и потому что она казалась ему элегантной и нежной, как лютня.

10

Что он знал о ней? Мало. Он смутно припоминал, что знал ее чисто зрительно по теннисному корту (ему могло быть двадцать семь, ей на десять меньше) и однажды пригласил ее в ночной клуб. В те годы в моде был танец, при котором мужчина и женщина, на расстоянии шага друг от друга, крутили бедрами и выбрасывали попеременно руки в сторону партнера. В этом движении она и запечатлелась в его памяти. Что же было в ней такого особенного? Прежде всего она даже не смотрела на Рубенса. Куда же она смотрела? В никуда. У всех танцоров руки были согнуты в локтях, и они выбрасывали вперед то одну, то другую руку. Она тоже делала такие движения, но несколько иначе: выбрасывая руку вперед, она при этом правый локоть чуть изгибала влево, а левый локоть чуть изгибала вправо. Казалось, что за этими круговыми движениями она хочет скрыть свое лицо. Словно хочет стереть его. Танец по тем временам считался относительно непристойным, и девушка, казалось, стремилась танцевать непристойно, при этом, однако, скрывая свою непристойность. Рубенс был околдован! Словно до этого времени он не видел ничего более нежного, прекрасного, более возбуждающего. Затем раздалось танго, и пары прижались друг к другу. Он не преодолел внезапного побуждения и положил руку девушке на грудь. Он и сам этого испугался. Что девушка сделает? Она не сделала ничего. Она продолжала танцевать с его рукой на груди и смотрела прямо перед собой. Он спросил ее чуть дрожащим голосом: «Кто-нибудь уже касался вашей груди?» И она таким же дрожащим голосом (да, это было так, словно кто-то слегка коснулся лютни) ответила: «Нет». И он, не опуская руки с ее груди, вбирал в себя это «нет», как самое прекрасное слово на свете; он был восхищен; казалось ему, что он вблизи видит стыд; что видит стыд, каков он есть; что он мог бы коснуться его (впрочем, он касался его; ее стыд ушел в ее грудь, обитал в ее груди, был обращен в ее грудь).

Почему он не встретился с нею больше? Сколько ни ломал он над этим голову, он не мог найти ответа. Он уже ничего не помнил.

11

Артур Шницлер, венский писатель на рубеже веков, написал прекрасную повесть «Фройляйн Эльза». Героиня повести — девушка, чей отец обременен долгами и ему грозит разорение. Кредитор обещает простить отцу долг, если его дочь предстанет перед ним обнаженной. После долгой внутренней борьбы Эльза соглашается, однако стыд ее настолько велик, что, выставив напоказ свою наготу, она сходит с ума и умирает. Постараемся правильно понять: это не нравоучительная повесть, цель которой обвинить дурного и распутного богача! Нет, это эротическая повесть, при чтении которой у нас захватывает дух: она дает нам возможность осознать власть, какую имела некогда красота: для кредитора она значила непомерную сумму денег, а для девушки — необоримый стыд и вытекающее из него возбуждение, граничащее со смертью.

На циферблате Европы повесть Шницлера обозначила важную веху: в конце пуританского девятнадцатого столетия эротическое табу было еще мощным, но падение нравов пробудило к жизни столь же мощное стремле-

ние это табу перешагнуть. Стыд и бесстыдство пересеклись в тот момент, когда они обладали одинаковой силой. В момент необычайного эротического напряжения. Вена познала его на рубеже веков. Это время уже не вернется.

Стыд означает, что мы противимся тому, чего хотим, и нам стыдно, что хотим то, чему мы противимся. Рубенс принадлежал к последнему европейскому поколению, воспитанному на чувстве стыда. Поэтому он испытывал такое возбуждение, когда положил руку на грудь девушки и тем самым разбудил ее стыдливость. Еще гимназистом однажды он прокрался в коридор, из окна которого была видна комната, где собрались в ожидании рентгена легких его одноклассницы, по пояс обнаженные. Одна из них увидела его и испустила крик. Остальные, накинув на себя верхнюю одежду, с гамом выбежали в коридор и погнались за ним. Рубенс пережил минуты страха; внезапно они перестали быть одноклассницами, соученицами, подругами, способными шутить и флиртовать. На их лицах читалась настоящая злоба, к тому же помноженная на их количество, злоба коллективная, готовая его преследовать. Он убежал от них, но они, продолжая свою травлю, наябедничали на него директору школы. Он получил общественное порицание перед собравшимся классом. С явным презрением в голосе директор назвал его вуайером.

А когда ему было лет сорок, женщины, побросав в ящики шифоньеров бюстгальтеры, демонстрировали, лежа на пляжах, свои груди всему свету. Он ходил по побережью и отводил глаза от их неожиданной наготы, поскольку в нем был прочно укоренен старый императив: не травмировать женскую стыдливость! Когда он встречал какую-нибудь знакомую без бюстгальтера, к примеру жену приятеля или свою сослуживицу, он с изумлением обнаруживал, что стыдится не она, а он. Теряясь, он не знал куда глаза девать и старался отводить их от груди, но это оказывалось невозможным: обнаженная грудь бросалась в глаза, даже если мужчина смотрел на руки женщины или прямо ей в лицо. И потому он пытался смотреть на их грудь с такой же естественностью, как, предположим, смотрел бы на их колено или лоб. Но и это было не просто, поскольку грудь — не лоб и не колено. Но что бы он ни делал, ему мнилось, будто эта обнаженная грудь обвиняет его, что он не до конца принимает ее наготу. И у него было явное ощущение, что женщины, которых он встречает на пляже, именно те самые, что двадцать лет назад донесли на него директору за подглядывание: они такие же злые и сбившиеся в толпу, требующие с такой же агрессивностью, да еще помноженной на их количество, признать их право демонстрировать свою наготу.

Смирившись кое-как с обнаженной грудью, он, однако, не мог избавиться от впечатления, что произошло нечто важное: на циферблате Европы снова пробил первый час: исчез стыд. И не просто исчез, но исчез так легко, чуть ли не в одну-единственную ночь, что сдавалось, будто он и вовсе не существовал. Что мужчины просто его выдумывали, оказываясь лицом к лицу с женщинами. Что стыд был их иллюзией. Их эротической мечтой.

12

После развода с женой, как я уже сказал, Рубенс раз и навсегда очутился «за пределами любви». Эта формула ему нравилась. Часто про себя он повторял (порой меланхолически, порой весело): проживу свою жизнь «за пределами любви».

Но территория, которую он назвал «за пределами любви», не походила на затененный, заброшенный двор роскошного дворца (дворца любви), нет, эта территория была обширной, богатой, красивой, бесконечно разнообразной и, возможно, больше и прекрасней самого дворца любви. По этой территории двигались разные женщины, одни были ему безразличны, другие его забавляли, в третьих он был влюблен. Необходимо понять этот кажущийся абсурд: за пределами любви существует любовь.

То, что вытеснило любовные похождения Рубенса «за пределы любви»,

было ведь не отсутствием чувства, а стремлением ограничить их чисто эротической сферой жизни, запретить им какое-либо воздействие на ход его жизни. Во всех определениях любви есть нечто общее: она всегда являет собой то существенное, что превращает жизнь в судьбу; вот почему истории, происходящие «за пределами любви», как бы прекрасны они ни были, неминуемо эпизодичны.

Однако повторяю: среди женщин Рубенса, пусть и вытесненных «за пределы любви» на территорию эпизодического, были такие, к которым он испытывал нежность, о которых исступленно думал, или такие, что своим уходом вызывали в нем боль или ревность. Иными словами, и за пределами любви существовала любовь, а поскольку слово «любовь» было запрещено, все это были тайные связи и потому еще более притягательные.

Сидя в летнем кафе Виллы Боргезе напротив той, кого он называл лютнисткой, он сразу же понял, что это будет «любимая женщина за пределами любви». Он знал, что его не будет занимать ее жизнь, ее брак, ее семья, ее заботы, он знал, что встречаться они будут очень редко, но знал и то, что к ней он будет испытывать невыразимую нежность.

— Припоминаю еще и другое имя, какое я вам тогда дал,— сказал он.— Я называл вас готической девой.

— Я? Готическая дева?

Никогда он не называл ее так. Эти слова явились ему только что, когда они шли рядом по аллее к кафе. Ее походка вызывала в его памяти готические картины, которые он осматривал днем во дворце Барберини.

Он продолжал:

— Женщины на картинах готических мастеров двигаются, чуть выставив вперед живот. И опустив голову книзу. Ваша походка — походка готической девственницы. Лютнистки из оркестра ангелов. Ваша грудь обращена к небу, ваш живот обращен к небу, но ваша голова, знающая о тщете всего сущего, склоняется к праху.

Возвращались они той же аллеей скульптур, где встретились. Отрубленные головы славных усопших, посаженные на пьедесталы, надменно взирали на них.

У выхода из парка она простилась с ним. Они договорились, что он приедет к ней в Париж. Она назвала ему свою фамилию (фамилию мужа), номер телефона и уточнила, в какие часы она дома одна. Потом, улыбаясь, подняла к лицу черные очки:

— Теперь я уже могу их надеть?

— Да,— сказал Рубенс и долго смотрел ей вслед.

13

Болезненная тоска, до сих пор томившая его при мысли, что он безвозвратно потерял свою жену, превратилась в безумную увлеченность лютнисткой. В последующие дни он непрестанно думал о ней. Он вновь попытался воскресить все, что осталось от нее в его памяти, но не нашел ничего, кроме того единственного вечера в ночном клубе. В сотый раз всплывал в воспоминаниях один и тот же образ: они были среди танцующих пар, она на шаг от него. Она смотрела мимо него, в пустоту. Словно, сосредоточенная лишь на себе, не хотела видеть ничего вокруг. Словно на расстоянии шага от нее был не он, а большое зеркало, в котором она наблюдала себя. Она наблюдала в нем свои бедра, поочередно выдвигающиеся вперед, наблюдала свои руки, описывающие круги перед грудью и лицом, словно хотела таким образом скрыть их или вовсе стереть. И, словно стирая их, вновь позволяла им появиться, смотрясь при этом в воображаемое зеркало, возбужденная собственным стыдом. Ее танцевальные движения были *пантомимой стыда:* они постоянно указывали на скрытую наготу.

Неделю спустя после их встречи в Риме они увиделись в холле большого парижского отеля, переполненного японцами, чье присутствие вызва-

ло в них ощущение приятной анонимности и отстраненности. Когда за ними закрылась дверь номера, он подошел к ней и положил руку на ее грудь.

— Так я касался вас, когда мы вместе танцевали,— сказал он.— Помните?

— Да,— сказала она, и это было так, будто кто-то слегка коснулся тела лютни. Было ли ей стыдно, как пятнадцать лет назад? И было ли ей стыдно пятнадцать лет назад? Стыдилась ли Беттина, когда Гёте коснулся ее груди на курорте Теплице? Был ли стыд Беттины всего лишь мечтой Гёте? Был ли стыд лютнистки всего лишь мечтой Рубенса? Как бы то ни было, этот стыд, пусть он и был лишь видимостью стыда, пусть он и был лишь воспоминанием о видимости стыда, этот стыд был здесь, был с ними в маленьком гостиничном номере, он завораживал их своею магией и придавал всему смысл. Он раздевал ее, и было так, словно он только что привел ее сюда из ночного клуба их молодости. Он обладал ею и видел, как она танцует: она прятала лицо за круговыми движениями рук и при этом смотрела на себя в воображаемое зеркало.

Они оба жадно отдались волнам того потока, что протекает сквозь всех женщин и всех мужчин, того мистического потока порочных представлений, в котором все женщины похожи друг на друга, но в котором одни и те же представления и слова в каждом отдельном случае обретают свою особую силу и упоительность. Он слушал, что говорит ему лютнистка, слушал собственные слова, смотрел в нежное лицо готической девственницы, на нежные губы, произносящие непристойные слова, и чувствовал себя все более и более опьяненным.

Грамматическое время их порочных мечтаний было будущим: в будущем ты сделаешь то-то и то-то, мы изобразим такую и такую ситуацию... Это грамматическое будущее время превращает мечтания в постоянное обещание (обещание, которое в момент отрезвления перестает действовать, но поскольку никогда не забывается, то вновь и вновь становится обещанием). Поэтому неизбежно должен был настать день, когда в холле отеля он ждал ее со своим приятелем М. Поднявшись втроем в номер, они пили, развлекались, а затем стали ее раздевать. Когда они сняли с нее бюстгальтер, она обхватила руками груди, стараясь целиком прикрыть их ладонями. Потом они подвели ее (она была в одних трусиках) к зеркалу (облупленному зеркалу на двери шкафа), и она, встав между ними, прикрывая одной рукой одну грудь, а другой — другую, зачарованно смотрела в зеркало. Рубенс безошибочно определил, что в то время, как они смотрели на нее (на ее лицо и руки, прикрывавшие груди), она не замечала их, разглядывая, точно в гипнозе, самое себя.

14

Эпизод — существенное понятие «Поэтики» Аристотеля. Аристотель не любит эпизода. Из всех событий, на его взгляд, наихудшие (с точки зрения поэзии) — события эпизодические. Не будучи неизбежным результатом предшествующего или причиной последующего, эпизод находится вне каузальной цепи событий, каковой является история. Это всего лишь бесплодная случайность: если ее опустить, история не утратит своей внятной взаимосвязи, а в жизни персонажей она не способна оставить сколько-нибудь продолжительный след. Вы едете в метро на свидание с женщиной своей судьбы, но за минуту до того, как вам выйти, незнакомая девушка, которую вы раньше и не приметили (вы же ехали к женщине своей судьбы и ни на что вокруг не обращали внимания), в приступе внезапной дурноты теряет сознание и начинает падать. Вы стоите рядом и потому подхватываете ее и одно-два мгновения держите в объятиях, пока она не открывает глаза. Затем вы усаживаете ее на освобожденное для нее место, но поезд уже начинает тормозить, и вы едва ли не с нетерпением отстраняетесь от нее, чтобы успеть выйти и бежать к женщине своей судьбы. И с этой секунды

девушка, которую вы только что держали в объятиях, совершенно забыта. Таков типичный эпизод. Жизнь выстлана эпизодами, как матрас конским волосом, но поэт (по Аристотелю) вовсе не обойщик, и он должен всю набивку тщательно устранить из действия, хотя настоящая жизнь как раз и состоит из такой набивки.

Встреча с Беттиной для Гёте была малозначащим эпизодом; не только потому, что занимала количественно ничтожное место в его жизни, но и потому, что Гёте настороженно следил за тем, чтобы этот эпизод никогда не сыграл в ней причинной роли, и старательно держал его вне своей биографии. Но именно здесь мы как раз и обнаруживаем относительность понятия эпизода, относительность, до которой Аристотель не додумался: никто не может поручиться, что какая-нибудь совершенно эпизодическая случайность не заключает в себе потенциальной силы, которая приведет к тому, что однажды, неожиданно, эта случайность все же станет причиной целого ряда других событий. Если я и говорю «однажды», то это может быть и после смерти, примером чему был как раз триумф Беттины, ставшей одной из историй жизни Гёте уже после его смерти.

Итак, мы можем дополнить Аристотелево определение эпизода и сказать: нет такого эпизода, который априорно обречен остаться только эпизодом, ибо каждое событие, даже самое неприметное, заключает в себе скрытую возможность стать рано или поздно причиной других событий и превратиться, таким образом, в историю, в приключение. Эпизоды словно мины. Большинство из них никогда не взорвутся, но именно тот, самый неприметный, в один прекрасный день может превратиться в роковую для вас историю. На улице навстречу вам идет девушка и издали смотрит на вас взглядом, который кажется вам слегка безумным. Подходя к вам, она замедляет шаг и говорит: «Это вы? Я так давно ищу вас!» — и бросается вам на шею. Это та девушка, что упала в бесчувствии в ваши объятия, когда вы ехали в метро на свидание с женщиной своей судьбы, с которой тем временем вы поженились и произвели на свет ребенка. Но девушка, неожиданно встретившая вас на улице, давно надумала влюбиться в своего спасителя и сочла вашу случайную встречу знаком фортуны. Она будет по пять раз в день звонить вам, писать письма, навещать вашу жену и так долго объяснять ей, что любит вас и имеет на вас право, пока женщина вашей судьбы не потеряет терпения, не отдастся в ярости мусорщику, а затем убежит от вас вместе с ребенком из дому. Вы же, дабы ускользнуть от влюбленной девицы, которая меж тем завалила вашу квартиру содержанием своих шифоньеров, отправитесь за океан, где умрете в отчаянии и нищете. Если бы наши жизни были бесконечны, подобно жизни античных богов, понятие «эпизод» утратило бы смысл, ибо в бесконечности каждое, даже самое ничтожное событие получило бы свое продолжение и развернулось бы в историю.

Лютнистка, с которой танцевал Рубенс в двадцать семь лет, была для него эпизодом, архиэпизодом, абсолютным эпизодом до той самой минуты, пока пятнадцатью годами позже он не встретил ее случайно в парке Виллы Боргезе. Тогда вдруг забытый эпизод превратился в маленькую историю, но и эта история по отношению к жизни Рубенса осталась историей совершенно эпизодической, без малейшего шанса превратиться в часть того, что мы могли бы назвать его биографией.

Биография: цепь событий, которые мы считаем важными для нашей жизни. Однако что важно и что нет? Поскольку нам самим это не дано знать (и нам даже на ум не придет задавать себе этот до глупости простой вопрос), мы считаем важным то, что принимают за важное другие, допустим, работодатель, чью анкету мы заполняем: дата рождения, занятия родителей, образование, прежние работы и места жительства (партийность, добавили бы на моей бывшей родине), свадьбы, разводы, рождение детей, серьезные болезни, успехи, неудачи. Ужасно, но это так: мы научились видеть собственную жизнь глазами официальных или полицейских анкет. Это уже небольшой бунт, если мы включим в свою биографию другую женщину, а не свою законную жену; такое исключение можно допустить

лишь при условии, если эта женщина сыграла в нашей жизни особенно драматическую роль, чего Рубенс абсолютно не мог бы сказать о лютнистке. Впрочем, всем своим видом и поведением лютнистка отвечала образу женщины-эпизода: она была элегантна, но не бросалась в глаза, красива, но не ослепляла, расположена к плотской любви, но робка; она никогда не отягощала Рубенса исповедями о своей личной жизни, как и не драматизировала свое тактичное молчание и не обращала его в возбуждающее таинство. Это была истинная принцесса эпизода.

Встреча лютнистки с двумя мужчинами в парижском отеле была захватывающей. Занимались ли они любовью втроем? Не забудем, что лютнистка стала для Рубенса «любимой женщиной за пределами любви»; старый императив замедлять развитие событий, чтобы сексуальный заряд любви слишком быстро не исчерпал себя, снова ожил. Перед тем как повести ее обнаженную в постель, он дал знак своему приятелю тихо удалиться из комнаты.

Их разговор при соитии снова, стало быть, происходил в будущем грамматическом времени в форме обещания, которому, однако, никогда не суждено было исполниться: приятель М вскоре исчез из его поля зрения, и захватывающая встреча двух мужчин и одной женщины осталась эпизодом без продолжения. В дальнейшем Рубенс виделся с лютнисткой два-три раза в год, когда ему выпадал случай съездить в Париж. Затем случилось так, что возможности такой не представилось, и она вновь почти исчезла из его памяти.

15

Проходили годы; однажды он сидел со своим знакомым в кафе швейцарского города под Альпами, в котором жил. За столиком напротив он заметил девушку, наблюдавшую за ним. Она была красива, с удлиненными чувственными губами (я охотно сравнил бы их с лягушачьими, если можно было бы сказать о лягушках, что они красивы), и ему почудилось, что это именно та женщина, по которой он всегда тосковал. Даже на расстоянии трех-четырех метров тело ее казалось ему приятным на ощупь, и в те мгновения он предпочитал его всем другим женским телам. Она смотрела на него так упорно, что он, завороженный ее взглядом, не воспринимал, что говорит ему собеседник, и с болью думал лишь о том, что через две-три минуты, как только он уйдет из кафе, он потеряет эту женщину навсегда.

Но он не потерял ее, ибо в тот момент, когда он, расплатившись за две чашки кофе, поднялся, поднялась и она и так же, как и мужчины, направилась к противоположному зданию, где в скором времени должен был состояться аукцион картин. Когда они переходили улицу, она оказалась на таком близком расстоянии от Рубенса, что нельзя было не заговорить с ней. Она держала себя так, словно ждала этого, не обращая никакого внимания на его знакомого, в молчаливом смущении шагавшего рядом с ними в зал аукциона. Когда торги окончились, они оказались вместе в том же самом кафе. Располагая всего лишь получасовым перерывом, они спешили сказать друг другу все, что можно было сказать. Однако спустя минуту выяснилось, что говорить особенно не о чем, и эти полчаса длились дольше, чем они предполагали. Девушка была австралийской студенткой, с четвертушкой негритянской крови (по ней это было не видно, но тем охотнее она о том говорила), изучала у цюрихского профессора семиологию живописи и некоторое время в Австралии зарабатывала тем, что танцевала полуобнаженной в ночном заведении. Все эти сведения были занятными, но в то же время настолько чуждыми Рубенсу (почему она танцевала полуобнаженной в Австралии? почему изучала семиологию в Швейцарии? и что такое эта семиология?), что они не только не возбуждали в нем любопытства, а лишь заранее утомляли его, точно препятствие, которое придется преодолевать. Поэтому он обрадовался, когда эти полчаса минули; в этот момент снова

ожило его первоначальное воодушевление (ибо она не переставала ему нравиться), и он условился встретиться с нею завтра.

В тот день все шло шиворот-навыворот: проснулся он с головной болью, почтальон принес ему два неприятных письма, а при телефонном разговоре с одной конторой нетерпеливый женский голос отказал ему в просьбе. Когда студентка появилась на пороге, его дурное предчувствие оправдалось; с какой стати она оделась совершенно иначе, чем вчера? На ногах у нее были огромные кроссовки, над кроссовками торчали толстые носки, над носками — серые полотняные брюки, удивительно укорачивавшие ее фигуру, над брюками куртка; только над курткой он наконец с удовольствием остановил взгляд на ее лягушачьих губах, которые по-прежнему были красивы, но только если отвлечься от всего, что виднелось под ними.

Однако то, что одежда не шла ей, не было уж так существенно (это ничуть не мешало оставаться ей красивой женщиной), куда больше его беспокоило собственное недоумение: почему девушка, отправляясь на свидание с мужчиной, с которым хочет заниматься любовью, не старается одеться так, чтобы понравиться ему? не стремится ли она дать ему понять, что одежда — нечто внешнее, не имеющее никакого значения? или считает свою куртку элегантной, а огромные кроссовки соблазнительными? или просто ни во что не ставит мужчину, к которому идет на свидание?

Как бы заранее прося извинения, если их встреча не выполнит всех своих обещаний, он сообщил ей, что сегодня у него скверный день: в нарочито шутливом тоне он перечислил ей все неприятности, которые с утра обрушились на него. И она улыбнулась ему своими красивыми вытянутыми губами: «Любовь — лекарство от всех дурных предзнаменований». Его заинтересовало слово «любовь», от которого он отвык. Непонятно, что она подразумевает под ним. Телесный акт любви или чувство любви? В то время как он думал над этим, она быстро в уголке комнаты разделась и шмыгнула в постель, оставив на стуле свои полотняные брюки, а под ним — огромные кроссовки с засунутыми в них толстыми носками, кроссовки, которые здесь, в квартире Рубенса, на короткий миг прервали свое долгое странствие по австралийским университетам и европейским городам.

Это была невероятно спокойная и молчаливая любовь. Я сказал бы, что Рубенс сразу вернулся в период атлетической немоты, но слово «атлетический» здесь было не вполне уместно, поскольку он уже давно утратил былое молодеческое честолюбие — продемонстрировать свою физическую и сексуальную силу; занятие, которому они предавались, казалось, носило скорее символический, нежели атлетический характер. Однако же Рубенс не имел ни малейшего понятия, что должны были символизировать совершаемые ими движения. Негу? любовь? здоровье? радость жизни? распутство? дружбу? веру в Бога? просьбу о долголетии? (Девица изучала семиологию живописи. Так не лучше ли ей сообщить ему кое-что о семиологии телесной любви?) Он совершал механические движения и впервые в жизни ощущал, что не знает, зачем совершает их.

Когда они посреди любовных занятий сделали паузу (Рубенсу пришло на ум, что ее профессор семиологии несомненно тоже делает десятиминутную паузу посреди двухчасового семинара), девица произнесла (все таким же спокойным, уравновешенным голосом) фразу, в которой снова возникло непостижимое слово «любовь»; Рубенсу представилась такая картина: из глубины Вселенной опускаются на Землю прекрасные женские создания. Их тела походят на тела земных женщин, однако они абсолютно совершенны, ибо планета, с которой они приходят, не знает болезней, и тела там без всяких изъянов. Однако земные мужчины, которые с ними встречаются, ничего не знают об их внеземном прошлом и потому совсем не понимают их; они никогда не смогут узнать, какой отзвук находят у этих женщин их слова и их действия; они никогда не узнают, какие чувства скрываются за их красивыми лицами. С женщинами, до такой степени загадочными, невозможно было бы предаваться любви, думал Рубенс. Потом поправил себя:

очевидно, наша сексуальность настолько автоматизирована, что в конце концов она сделала бы возможной телесную любовь и с внеземными женщинами, но эта любовь была бы за гранью какого-либо вожделения, любовный акт, превращенный в чисто физическое упражнение, лишенное чувства и порочности.

Перемена близилась к концу, вторая половина любовного семинара должна была вот-вот начаться, и ему хотелось что-то сказать, какую-нибудь несуразность, которая вывела бы ее из равновесия, но он знал, что не решится на это. Он ощущал себя иностранцем, которому приходится перебраниваться на языке, каким он недостаточно владеет; он не может выкрикнуть никакого ругательства, потому что противник невинно спросил бы его: «Что вы хотели сказать, месье? Я не понял вас!» И потому Рубенс, так и не обронив никакой несуразности, еще раз овладел ею в безмолвной невозмутимости.

Потом он проводил ее на улицу (он не знал, довольна она или разочарована, но выглядела она скорее довольной) и был настроен уже никогда больше с нею не видеться; он понимал, что это уязвит ее, ибо столь внезапную потерю интереса у него (она все же не могла не чувствовать, как еще вчера он был ею околдован!) она будет воспринимать как поражение, тем более горькое, чем оно необъяснимее. Он хорошо представлял себе, что по его вине ее кроссовки отправятся теперь в странствие чуть более меланхоличным шагом, чем до сих пор. Он простился с ней, а когда она исчезла за углом улицы, его охватила сильная, мучительная тоска по женщинам, которых он знал. Это было резко и неожиданно, словно болезнь, возникающая сразу, без предупреждения.

Постепенно он начал понимать, в чем дело. На его циферблате стрелка достигла новой цифры. Он слышал, как бьют часы, видел, как на больших курантах открывается окошко и с помощью таинственного средневекового механизма в них появляется кукла девушки в огромных кроссовках. Ее появление означало, что его тоска сделала полный поворот: он уже не будет больше желать новых женщин; он будет желать лишь тех женщин, которых когда-то знал; отныне его желание будет одержимо прошлым.

По улицам ходили красивые женщины, и он удивлялся тому, что не обращает на них внимания. Я даже полагаю, что многие заглядывались на него, но он не замечал этого. Когда-то он жаждал только новых женщин. Он жаждал их до такой степени, что с иными из них бывал близок лишь однажды, не больше. И словно расплачиваясь за эту свою одержимость новизной, за это невнимание ко всему, что было долгим и постоянным, за эту безрассудную нетерпеливость, что гнала его все вперед, теперь он хотел обернуться, отыскать женщин своего прошлого, повторить их любовную связь, продолжить ее, извлечь из нее все, что осталось неизвлеченным. Он понял, что отныне великие страсти позади, и если ему хочется новых страстей, то искать их придется в прошлом.

16

Совсем молодым он был стыдлив и всегда старался отдаваться любви в темноте. Но в темноте он широко открывал глаза, дабы хоть что-то увидеть в слабом мерцании света, пробивавшемся сквозь опущенные жалюзи.

Затем он не только привык к свету, но и нуждался в нем. И если обнаруживал, что у партнерши закрыты глаза, то заставлял ее открыть их.

А однажды он с удивлением обнаружил, что отдается любви при свете, но с закрытыми глазами. Он отдавался любви и воспоминаниям.

В темноте — с открытыми глазами.

На свету — с открытыми глазами.

На свету — с закрытыми глазами.

Циферблат жизни.

17

Он взял лист бумаги и попробовал выписать в столбик имена женщин, которых когда-либо знал. И сразу же наткнулся на первую неудачу. Лишь в редких случаях он мог вспомнить их имя и фамилию, чаще всего не помнил ни того, ни другого. Женщины стали (незаметно, неуловимо) женщинами без имен. Возможно, переписывайся он с ними, их имя задержалось бы у него в памяти, ему пришлось бы часто писать его на конверте, но «за пределами любви» любовной переписки не бывает. Пожалуй, если бы он привык называть их по имени, он бы запомнил его, но с момента злоключения своей брачной ночи он вознамерился называть в дальнейшем всех женщин лишь банальными нежными прозвищами, которые любая из них без всякого подозрения может всегда принять на свой счет.

Он исписал полстраницы (эксперимент не требовал полного списка), заменяя часто забытое имя иной характеристикой («веснушчатая» или «учительница», в таком духе), а затем попытался вспомнить у каждой из них ее curriculum vitae. И тут еще бóльшая неудача! Об их жизни он не знал ровно ничего! Тогда он упростил свою задачу, ограничившись лишь одним вопросом: кто были их родители? За исключением одного случая (он знал отца прежде, чем познакомился с дочерью), он не имел о них ни малейшего представления. А ведь в жизни каждой из них родители несомненно занимали огромное место! Наверняка они ему много рассказывали о них! Какое же значение, выходит, он придавал жизни своих подруг, если не считал нужным запомнить даже эти самые элементарные сведения?

Пришлось допустить (хотя не без доли неловкости), что женщины значили для него не более как эротический опыт. Ну что ж, по крайней мере этот опыт он попытается воскресить в памяти! Наудачу он задержал свое внимание на женщине (без имени), обозначенную им как «докторша». Что же происходило тогда, когда он впервые сошелся с ней? Вспомнилась ему тогдашняя его квартира. Они вошли, и она тут же стала искать телефон; затем в присутствии Рубенса извинялась перед кем-то неизвестным, что занята непредвиденным делом и не может прийти. Они оба посмеялись над этим и отдались любви. Удивительно: этот смех он слышит поныне, а от страсти обладания не сохранил никаких воспоминаний. Где это происходило? На ковре? в кровати? на диване? Какой она была при этом? Сколько раз они потом встретились? Три раза или тридцать? И как случилось, что он перестал с ней общаться? Помнит ли он хотя бы какой-нибудь обрывок из их разговоров, которые наверняка же заполнили пространство по меньшей мере в двадцать, а возможно, и в сотню часов? Он смутно вспоминал, что она часто рассказывала ему о своем женихе (содержание этих сведений он, конечно, забыл). Удивительная вещь: в его памяти не осталось ничего, кроме того, что у нее был жених. Любовный акт для него значил меньше, чем эта лестная и глупая подробность, что ради него она наставляла рога кому-то другому.

Он с завистью думал о Казанове. Не о его эротических подвигах, на которые в конце концов способны многие мужчины, а о его несравненной памяти. Примерно сто тридцать женщин, вырванных из забвения, с их именами, с их лицами, с их жестами, с их высказываниями! Казанова: утопия памяти. До чего жалок итог Рубенса в сравнении с ним! Когда-то в начале своей зрелости, отказавшись от живописи, он утешал себя тем, что познание жизни для него значит больше, чем борьба за прочное положение. Жизнь его коллег, гонявшихся за успехом, представлялась ему столь же агрессивной, сколь монотонной и пустой. Он верил, что эротические похождения откроют ему путь в самую сердцевину жизни полной и настоящей, богатой и таинственной, пленительной и конкретной, словом, той, какую он мечтал объять. И вдруг он понял, что ошибался: вопреки всем любовным похождениям его знание людей точно такое же, каким оно было у него в пятнадцать лет. Все это время он лелеял в себе уверенность, что за спиной у него богатая жизнь; но слова «богатая жизнь» были лишь абстрактным

утверждением; когда он попытался раскрыть, что же конкретного содержит это богатство, он нашел лишь пустыню, по которой гуляет ветер.

Стрелка на курантах указала ему, что отныне он будет одержим одним прошлым. Но может ли быть одержим прошлым тот, кто видит в нем лишь пустыню, по которой ветер гонит несколько обрывков воспоминаний? Значит ли это, что он будет одержим лишь несколькими обрывками воспоминаний? Впрочем, не станем преувеличивать: хотя о молодой докторше он и не помнил ничего толком, иные женщины возникали перед его глазами с неубывающей выразительностью.

Когда я говорю, что они возникали перед ним, то как же представить себе это возникновение? Рубенс осознал одну любопытную вещь: память не снимает фильм, память фотографирует. То, что он сохранил от каждой из женщин, в лучшем случае представляло ряд мысленных фотографий. Он видел перед собой не связные движения этих женщин, даже их короткие жесты представали не в своей плавной протяженности, а в оцепенелости доли секунды. Эротическая память сохранила для него небольшой альбом порнографических фотографий, но никак не порнографический фильм. Да и говорить об альбоме фотографий было бы преувеличением, поскольку у него осталось их всего каких-нибудь семь-восемь; эти фотографии были прекрасны, зачаровывали его, но их число было все же печально ограниченным: семь-восемь долей секунды, вот к чему свелась в его воспоминаниях вся его эротическая жизнь, которой он хотел когда-то посвятить все свои силы, все дарование.

Я воображаю себе Рубенса сидящим за столом и подпирающим голову ладонью: он напоминает «Мыслителя» Родена. О чем же он думает? Смирившись с тем, что его жизнь свелась к сексуальным переживаниям, а те в свою очередь — к семи неподвижным образам, он хотел бы по крайней мере надеяться, что в каком-то уголке памяти сохранилась еще восьмая, девятая, десятая фотография. Поэтому он сидит, подперев голову ладонью, и вновь вспоминает отдельных женщин, пытаясь к каждой из них подобрать забытую фотографию.

При этом он обнаруживает еще одну любопытную деталь: некоторые его любовницы были чрезвычайно смелы в своей эротической активности, к тому же внешне очень эффектны; и тем не менее они оставили в его душе совсем мало возбуждающих фотографий, а то и вовсе не оставили ни одной. Гораздо больше в воспоминаниях его привлекали женщины, чья эротическая активность была приглушенной, а внешность — неброской: те, которыми он тогда, скорее, не дорожил. Словно память (и забвение) осуществляла радикальную переоценку всех ценностей; то, что было в его эротической жизни желанным, преднамеренным, вызывающим, запланированным, утрачивало цену, и, напротив, приключения неожиданные, не претендовавшие на какую-то исключительность, в воспоминаниях становились неоценимыми.

Он думал о женщинах, которых возвеличила его память: одна из них уже определенно перешагнула возраст, когда еще хотелось бы ее встретить; другие жили в условиях, крайне затруднявших встречу. Но среди них была лютнистка. Уже восемь лет, как он не видел ее. Всплывали три мысленные фотографии. На первой из них она стояла на шаг от него, с рукой, застывшей в движении, которым она, казалось, стирала свои черты. Другая фотография запечатлела мгновение, когда, положив руку на ее грудь, он спросил ее, касался ли кто-нибудь ее так же, и она тихим голосом, устремив перед собой взгляд, сказала ему «нет!». И наконец, он видел ее (эта фотография была самой захватывающей из всех) стоящей между двумя мужчинами перед зеркалом и прикрывающей ладонями обнаженные груди. Удивительно, что на всех трех фотографиях на ее красивом и неподвижном лице был один и тот же взгляд: устремленный вперед, минуя Рубенса.

Он сразу же отыскал ее телефонный номер, который когда-то знал наизусть. Она говорила с ним, словно они расстались вчера. Он приехал к ней в Париж (на сей раз он не нуждался ни в какой оказии, он приехал только ради нее) и встретился с нею в том же отеле, где много лет назад она стояла между двумя мужчинами и прикрывала ладонями груди.

18

У лютнистки был все тот же силуэт, та же прелесть движений, ее черты не утратили ни капли своего благородства. Однако что-то изменилось: при близком рассмотрении ее кожа уже не была свежей. Это не могло ускользнуть от Рубенса; однако странная вещь: мгновения, когда он это осознавал, были необыкновенно короткими, они длились не более двух-трех секунд; а затем лютнистка снова возвращалась в свой образ, такой, каким его уже давно нарисовала память Рубенса: *она скрывалась за своим образом.*

Образ: Рубенс давно знает, что это значит. Прячась за спину одноклассника, сидящего на передней парте, он тайком рисовал карикатуру на учителя. Потом оторвал глаза от рисунка; лицо учителя в непрерывном мимическом движении на рисунок не походило. И тем не менее, когда учитель исчез из его поля зрения, он не мог представить его (ни тогда, ни теперь) иначе, чем в виде своей карикатуры. Учитель *навсегда скрылся за своим образом.*

На выставке одного знаменитого фотографа он видел снимок человека, поднимающегося с тротуара с окровавленным лицом. Незабываемая, загадочная фотография! Кто был этот человек? Что случилось с ним? Вероятно, банальное уличное происшествие, думал Рубенс: споткнулся, упал, а тут вдруг откуда ни возьмись фотограф. Ничего не предполагавший в ту минуту человек поднялся, обмыл в ближайшем бистро лицо и пошел восвояси, к жене. А в этот момент, упоенный своим рождением, *его образ отделился от него* и двинулся в противоположную сторону, чтобы пережить собственные приключения, собственную судьбу.

Человек может скрыться за своим образом, может навсегда исчезнуть за своим образом, может полностью отделиться от своего образа, но он никогда не бывает своим образом. Лишь благодаря трем мысленным фотографиям Рубенс позвонил лютнистке после восьми лет разлуки. Но кто такая лютнистка сама по себе, вне своего образа? Он знает об этом мало и не хочет знать больше. Я представляю себе их встречу спустя восемь лет: они сидят друг против друга в холле большого парижского отеля. О чем они говорят? Обо всем на свете, только не о жизни каждого из них. Ведь если бы они знали друг друга слишком близко, между ними выросла бы стена ненужных сведений, которые бы отдаляли их друг от друга. Они знают друг о друге лишь самую необходимую малость и едва ли не гордятся тем, что отодвинули свою жизнь в тень, дабы их встреча тем больше была залита светом и исторгнута из времени и из всех взаимосвязей.

Переполненный нежностью, он смотрит на лютнистку и счастлив, что она пусть слегка и постарела, но по-прежнему остается близкой своему образу. С каким-то умиленным цинизмом он говорит себе: ценность физически присутствующей лютнистки в том, что она по-прежнему способна сливаться со своим образом.

И он с нетерпением ждет той минуты, когда лютнистка дополнит этот образ своим живым телом.

19

Они вновь встречались так, как когда-то, один, два, три раза в год. И снова проходили годы. Однажды он позвонил ей и сообщил, что через две недели будет в Париже. Она сказала, что у нее не будет времени.

— Я могу отложить поездку на неделю,— предложил Рубенс.

— У меня все равно не будет времени.

— А когда же ты сможешь?

— Теперь уже нет,— сказала она с заметным замешательством,— теперь уже долго не получится...

— Случилось что-нибудь?

— Нет, ничего не случилось.

Оба были смущены. Похоже, лютнистка больше не хочет видеться с ним, но ей неловко сказать ему об этом прямо. И в то же время эта догадка была так неправдоподобна (их встречи были всегда прекрасны, без малейшей тени), что Рубенс продолжал задавать ей вопросы, стремясь понять причину ее отказа. Но поскольку их связь с самого начала была основана на полной обоюдной независимости, исключавшей всякое принуждение, он запретил себе утруждать ее далее, пусть даже вопросами.

Итак, он закончил разговор, добавив лишь:

— Но я могу тебе еще позвонить?

— Конечно. Отчего же нет?

Он позвонил ей через месяц:

— У тебя все еще нет времени повидаться со мной?

— Не сердись на меня,— сказала она.— Ты тут ни при чем.

Он задал ей тот же вопрос, что и в прошлый раз:

— Случилось что-нибудь?

— Нет, ничего не случилось,— ответила она.

Он помолчал. Не знал, что сказать.

— Тем хуже,— сказал он, печально улыбаясь в трубку.

— В самом деле ты тут ни при чем. С тобой это никак не связано. Это касается только меня.

Ему показалось, что в этих словах открывается для него какая-то надежда.

— Тогда все это вздор! В таком случае мы должны увидеться!

— Нет,— возразила она.

— Если бы я был уверен, что ты уже не хочешь меня видеть, я не сказал бы ни слова. Но ты же говоришь, что это касается только тебя! Что с тобой происходит? Нам надо поговорить!

Но, произнеся это, он тотчас подумал: ах нет, это всего лишь ее деликатность, которая мешает ей сказать ему настоящую причину, даже слишком простую: он ей уже неинтересен. Она настолько деликатна, что не решается это сказать. А потому он не вправе ее уговаривать. Тем самым он стал бы ей неприятен и нарушил бы неписаный договор, который повелевал им никогда не требовать того, что нежелательно другому.

И потому, когда она снова сказала «прошу тебя, не...», он больше не настаивал.

Он положил трубку и вдруг вспомнил австралийскую студентку в огромных кроссовках. Она также была отвергнута по причине, ей неведомой. Если бы ему представилась возможность, он стал бы ее утешать теми же словами: «Ты тут ни при чем. Это с тобой никак не связано. Это касается только меня». Он вдруг интуитивно почуял, что история с лютнисткой кончилась и ему никогда не понять причины. Точно так же, как и австралийской студентке никогда не понять, почему кончилась ее история. Его туфли будут бродить по свету чуть более меланхолично, чем до сих пор. Так же, как и огромные кроссовки австралийки.

20

Период атлетической немоты, период метафор, период непристойной правды, период испорченного телефона, мистический период — все было далеко позади. Стрелки обошли весь циферблат его сексуальной жизни. Теперь он оказался вне времени своего циферблата. Но оказаться вне времени циферблата не означает ни конца, ни смерти. На циферблате европейской живописи также пробило полночь, однако живописцы продолжают писать. Быть вне времени циферблата означает лишь, что ничего нового или важного больше не произойдет. Рубенс продолжал встречаться с женщинами, но они для него уже не представляли особой значимости. Чаще всего виделся он с молодой женщиной G, которая отличалась тем, что с удовольствием уснащала речь вульгарными словами. Многие женщины употребляли их. Это было в духе времени. Изрекая «говно»,

«насрать», «трахать», они тем самым давали понять, что не относятся к старому поколению, консервативно воспитанному, что они свободны, эмансипированны, современны. Но несмотря на это, когда он коснулся G, она закатила глаза и превратилась в молчаливую праведницу. Близость с ней всегда была долгой, едва ли не бесконечной, потому что она достигала страстно желаемого оргазма лишь с большим усилием. Лежа навзничь, закрыв глаза, она трудилась, и пот градом катился по ее телу и лбу. Примерно так Рубенс представлял себе агонию: человек в жару и мечтает лишь о том, чтобы уж настал конец, а его все нет и нет. В первые два-три свидания он пытался ускорить развязку тем, что нашептывал ей непристойности, но поскольку она, как бы в знак протеста, отворачивала лицо, при последующих встречах он уже молчал. Зато она после двадцати, тридцати минут соития всегда говорила (и голос ее звучал для Рубенса недовольно и требовательно): «Сильнее, сильнее, еще, еще!», а он именно тогда обнаруживал, что у него уже больше нет сил, что он обладает ею слишком долго и в слишком быстром темпе, чтобы еще усилить свои удары; он соскальзывал с нее и прибегал к средству, которое считал одновременно и капитуляцией, и технической виртуозностью, достойной патента: он запускал в нее руку и мощно снизу вверх двигал пальцами; извергался гейзер, начиналось наводнение, и она обнимала его и осыпала нежными словами.

Их интимные часы работали поразительно асинхронно: когда он испытывал нежность, она говорила грубости; когда его тянуло говорить непристойности, она упрямо молчала; когда ему хотелось молчать и спать, она внезапно становилась многословно-нежной.

Она была красива и на много лет моложе его! Рубенс полагал (скромно), что это лишь ловкость его руки заставляет ее приходить по первому его зову. Он был признателен ей за то, что она в течение долгих минут омытого пóтом молчания позволяет ему с закрытыми глазами мечтать на ее теле.

21

Рубенсу как-то попал в руки старый альбом фотографий американского президента Джона Кеннеди: одни цветные фотографии, было их по меньшей мере штук пятьдесят, и на всех (на всех без исключения!) президент смеялся. Не улыбался, а именно смеялся! У него был открыт рот и обнажены зубы. В этом не было ничего необычного, таковы сейчас фотографии, но, пожалуй, то, что Кеннеди смеялся на *всех* фотографиях, что ни на одной из них у него не был закрыт рот, Рубенса поразило. Несколькими днями позже он оказался во Флоренции. Он стоял перед «Давидом» Микеланджело и представлял себе, что это мраморное лицо смеется, как Кеннеди. Давид, этот образец мужской красоты, сразу превратился в дебила! С тех пор он часто домысливал у фигур на знаменитых полотнах смеющийся рот; это был любопытный эксперимент: гримаса смеха способна была уничтожить любую картину! Представьте себе, как едва приметная улыбка Моны Лизы превращается в смех, обнажающий ее зубы и десны!

Притом что он нигде не провел столько времени, как в галереях, ему пришлось ждать фотографии Кеннеди, чтобы осознать эту простую вещь: великие живописцы и скульпторы от античности до Рафаэля, а то, пожалуй, и до Энгра избегали изображать смех и даже улыбку. Конечно, лица этрусских скульптур улыбаются все, но эта улыбка являет собой не мимическую реакцию на моментальную ситуацию, а постоянное состояние лица, выражающее вечное блаженство. Для античного скульптора и для живописца позднейших времен красивое лицо мыслилось лишь в своей неподвижности.

Лица утратили свою неподвижность, рот открывался лишь тогда, когда живописец хотел постигнуть зло. Или зло скорби: лица женщин, склоненных над телом Иисусовым; открытые уста матери на картине Пуссена «Избиение младенцев». Или зло порока: картина Гольбейна «Адам и Ева». У Евы опухшее лицо, полуоткрытый рот и видны зубы, которые

только что откусили яблоко. Адам рядом с ней — еще человек перед грехом: он красив, на лице его спокойствие, рот закрыт. На картине Корреджо «Аллегория порока» все улыбаются! Живописец, изображая порок, должен был сдвинуть невинное спокойствие лица, растянуть рот, деформировать черты улыбкой. На этой картине смеется единственное лицо: ребенок! Но это не смех счастья, каким его изображают дети на фоторекламах пеленок или шоколада! Этот ребенок смеется, потому что он развращен!

Только у голландцев смех становится невинным: «Шут» Франса Хальса или его «Цыганка». Голландские живописцы жанровых картин — первые фотографы. Лица, которые они пишут, находятся за пределами уродства или красоты. Проходя по залу голландцев, Рубенс думал о лютнистке и говорил себе: лютнистка — не модель для Хальса; лютнистка — модель художников, искавших красоту в недвижной поверхности черт. Тут вдруг какие-то посетители чуть было не сбили его с ног; все музеи были переполнены толпами зевак, как некогда зоологические сады; туристы, алчущие аттракционов, рассматривали картины, словно это были хищники в клетках. Живопись, размышлял Рубенс, чувствует себя неуютно в этом столетии, так же как неуютно чувствует себя и лютнистка; лютнистка принадлежит давно ушедшему миру, в котором красота не смеялась.

Но как объяснить, что великие живописцы исключили смех из царства красоты? Рубенс говорит себе: несомненно, лицо красиво потому, что в нем явственно присутствует мысль, тогда как в минуту смеха человек не мыслит. Но так ли это? Не является ли смех отблеском мысли, которая как раз постигла комическое? Нет, говорит себе Рубенс: в ту секунду, когда человек постигает комическое, он не смеется; смех следует лишь *затем* как телесная реакция, как судорога, в которой мысль уже не присутствует вовсе. Смех — судорога лица, а в судороге человек не владеет собой, им владеет нечто, что не является ни волей, ни разумом. И в этом причина, по которой античный скульптор не изображал смеха. Человек, который не владеет собой (человек вне разума, вне воли), не мог считаться красивым.

Если же наша эпоха, вопреки духу великих живописцев, сделала смех привилегированным выражением человеческого лица, то, стало быть, отсутствие воли и разума стало идеальным состоянием человека. Можно было бы возразить, что судорога, какую демонстрируют нам фотопортреты, притворна и, следовательно, вызвана разумом и волей: Кеннеди, смеющийся перед объективом, не реагирует на комическую ситуацию, а весьма осознанно открывает рот и обнажает зубы. Но это лишь доказательство того, что судорога смеха (состояние вне разума и вне воли) была возведена современниками в идеальный образ, за которым они решили скрыться.

Рубенс думает: смех — самое демократическое выражение лица; своими неподвижными чертами мы отличаемся друг от друга, но в судороге мы все одинаковы.

Бюст смеющегося Юлия Цезаря немыслим. Но американские президенты отходят в вечность, скрываясь за демократической судорогой смеха.

22

Он снова был в Риме. В галерее он надолго задержался в зале готических картин. Одна из них заворожила его. Это было «Распятие». Что же он видел? На месте Иисуса он видел женщину, которую только что распяли. Как и Христос, она была обмотана вокруг бедер белой тканью. Стопами она опиралась о деревянный выступ, меж тем как палачи толстыми веревками привязывали ее лодыжки к бревну. Водруженный на вершине крест был виден со всех сторон. Вокруг собрались толпы солдат, простолюдинов, ротозеев, пялivших глаза на выставленную напоказ женщину. То была лютнистка. Чувствуя все эти взгляды на своем теле, она прикрывала ладонями свои груди. Слева и справа от нее также были водружены два

креста, и к каждому из них был привязан разбойник. Первый склонился к ней, взял ее руку, оторвал от груди и растянул так, что ее тыльная сторона стала касаться конца горизонтального плеча креста. Другой разбойник схватил другую руку и проделал с ней то же самое, так что обе руки лютнистки были распростерты во всю ширь. Ее лицо по-прежнему оставалось неподвижным. А глаза были устремлены в бесконечную даль. Но Рубенс знал, что она смотрит не в бесконечную даль, а в огромное воображаемое зеркало, помещенное перед ней между небом и землей. Она видит в нем свой собственный образ, образ женщины на кресте с распростертыми руками и обнаженной грудью. Она выставлена на обозрение толпе, необъятной, кричащей, звериной, и, возбужденная, смотрит на себя вместе с нею.

От этого зрелища Рубенс не мог отвести глаз. А отведя, подумал: это мгновение должно было бы войти в историю религии под названием «Видение Рубенса в Риме». До самого вечера он был под воздействием этой мистической минуты. Вот уже четыре года, как он не звонил лютнистке, но в этот день он не в силах был совладать с собой. И тотчас, как только вернулся в отель, набрал ее номер. На другом конце линии отозвался незнакомый женский голос.

Он неуверенно сказал:

— Я мог бы поговорить с мадам?..— Он назвал ее по фамилии мужа.

— Да, это я,— сказал голос на другом конце.

Он назвал имя лютнистки, и женский голос ответил ему, что та, которой он звонит, умерла.

— Умерла? — оцепенел он.

— Да. Аньес умерла. Кто у телефона?

— Ее приятель.

— Могу я узнать ваше имя?

— Нет,— сказал он и повесил трубку.

23

Если кто-то умирает на киноэкране, тотчас раздается элегическая музыка, но если в нашей жизни умирают те, кого мы знали, никакой музыки не слышно. Слишком мало смертей, способных глубоко потрясти нас, разве что две-три за жизнь, не больше. Смерть женщины, которая была всего лишь эпизодом, поразила и опечалила Рубенса, однако потрясти его не могла, тем паче что эта женщина ушла из его жизни еще четыре года назад и ему пришлось тогда с этим смириться.

И все-таки: пусть в его жизни она теперь отсутствовала ничуть не более, чем до сих пор, с ее смертью, однако, все изменилось. Всякий раз, когда он вспоминал о ней, он не мог не думать о том, что сталось с ее телом. Опустили его в гробу в землю? Или сожгли? Перед его глазами возникало неподвижное лицо Аньес, рассматривающей самое себя огромными глазами в воображаемом зеркале. Он видел медленно приспускающиеся веки, и это лицо внезапно становилось мертвым. Именно потому, что оно было таким спокойным, переход из бытия в небытие был плавным, гармоническим, красивым. Но затем он стал представлять себе, что с этим лицом происходило далее. И это было страшно.

К нему пришла G. Как всегда, они отдались долгой, молчаливой любви, и, как всегда, в эти предолгие минуты вспомнилась ему лютнистка: как всегда, она стояла перед зеркалом с обнаженной грудью и смотрела перед собой недвижным взглядом. В эти мгновения Рубенс подумал о том, что она, возможно, уже года два-три мертва; что уже выпали волосы, пусты глазницы. Он хотел быстро избавиться от этого наваждения, ибо знал, что иначе уже не сможет заниматься любовью. Он гнал из головы мысли о лютнистке, принуждая себя сосредоточиться на G, на ее учащенном дыхании, но мысли не слушались и будто нарочно подсовывали ему образы, которые он не хотел видеть. А послушавшись наконец и перестав

показывать лютнистку в гробу, стали показывать ее в пламени, и было это точно так, как ему когда-то рассказывали: горящее тело (какой-то непонятной ему физической силой) приподнималось, и лютнистка сидела в печи. А в самый разгар видения этого сидящего в пламени тела вдруг раздался недовольный и требовательный голос: «Сильнее! Сильнее! Еще! Еще!» Ему пришлось прервать встречу. Он извинился перед G, сославшись на то, что он не в форме.

Потом он подумал: от всего, что я пережил, у меня осталась лишь одна фотография, как бы содержащая в себе самое интимное, самое глубинно сокрытое из всей моей эротической жизни, как бы содержащая ее квинтэссенцию. Пожалуй, в последнее время я любил лишь для того, чтобы эта фотография оживала в моих воспоминаниях. А теперь эта фотография в пламени, и красивое неподвижное лицо корежится, морщится, чернеет и наконец рассыпается в прах.

G должна была прийти неделей позже, и Рубенс уже заранее опасался видений, которые в час обладания обрушатся на него. Надеясь прогнать из мыслей лютнистку, он снова сел к столу, подперев голову ладонью, и стал искать в памяти иные сохранившиеся от его эротической жизни фотографии, которые могли бы вытеснить образ лютнистки. Кое-какие ожили, и он был приятно удивлен, обнаружив, что они все еще столь красивы и возбуждающи. Но в глубине души он чувствовал, что, как только начнет предаваться любви с G, его память откажется показывать ему их и вместо этого подсунет ему, как скверную макабральную шутку, образ лютнистки, сидящей в пламени. Он не ошибся. Ему пришлось извиниться перед G посреди любовного акта.

А потом он подумал, что неплохо было бы свои встречи с женщинами пока прервать. «До лучших времен», как говорится. Однако этот перерыв продолжался неделя за неделей, месяц за месяцем. И однажды он осознал, что никаких лучших времен уже не будет.

Часть седьмая

ТОРЖЕСТВО

1

Зеркала в гимнастическом зале уже многие годы отражают движения рук и ног; полгода назад по настоянию имагологов они вторглись и в зал с бассейном; с трех сторон нас окружали зеркала, четвертую сторону представлял огромный застекленный проем, открывавший вид на крыши Парижа. Мы сидели в плавках за столом, поставленным у края бассейна, где пыхтели пловцы. Между нами возвышалась бутылка вина, которую я заказал по случаю торжества.

Так и не успев спросить меня, что я отмечаю, Авенариус увлекся новой идеей: — Представь себе, что тебе предстоит выбор между двумя возможностями. Провести любовную ночь со всемирно известной красавицей, допустим, с Брижит Бардо или с Гретой Гарбо, но при условии, что это для всех останется тайной. Или, доверительно обняв ее за плечи, пройтись с нею по главной улице своего города, но при условии, что ты никогда не будешь обладать ею. Мне хотелось бы точно знать процент людей, предпочитающих первую или вторую возможность. Но это предполагает статистические изыскания. Поэтому я обратился в несколько контор, проводящих опросы общественного мнения, однако мне всюду было отказано.

— Я никогда до конца не понимал, в какой мере надо принимать всерьез то, что ты делаешь.

— Все, что я делаю, нужно принимать абсолютно всерьез.

Я продолжал: — К примеру, представляю тебя излагающим экологам

свой план по уничтожению автомобилей. Не мог же ты рассчитывать на то, что они его примут!

После своих слов я сделал паузу. Авенариус молчал.

— Или ты думал, что тебе будут рукоплескать?

— Нет,— сказал Авенариус,— я так не думал.

— Тогда почему же ты выступил с таким предложением? Чтобы окончательно развенчать их? Чтобы доказать им, что при всей их нонконформистской шумихе в действительности они часть того, что ты называешь Дьяволиадой?

— Нет ничего более бесполезного,— сказал Авенариус,— чем что-то доказывать недоумкам.

— Тогда остается лишь одно объяснение: ты хотел устроить потеху! Но и в таком случае твое поведение мне представляется нелогичным. Не рассчитывал же ты на то, что среди них найдется такой, кто поймет тебя и будет смеяться!

Авенариус отрицательно мотнул головой и сказал с какой-то грустью: — Нет, не рассчитывал! Дьяволиаду отличает полнейшее отсутствие чувства юмора. Комичное, хотя все еще существует, стало невидимым. Шутить уже не имеет смысла.— Потом он добавил: — Этот мир все принимает всерьез. Даже меня. А это уже предел!

— У меня скорее было ощущение, что никто ничего не принимает всерьез! Все жаждут только развлечений!

— Это одно и то же. Если стопроцентному ослу доведется сообщить по радио о начале атомной войны или о землетрясении в Париже, он и тогда будет стараться острить. Возможно, он уже сейчас для этого случая подыскивает подходящий каламбур. Но это не имеет ничего общего с чувством комичного. Поскольку в данном случае комичен тот, кто ищет каламбур, чтобы сообщить о землетрясении. Однако тот, кто ищет каламбур, чтобы сообщить о землетрясении, свои поиски принимает абсолютно всерьез, и ему даже отдаленно не приходит на ум, что он комичен. Юмор может существовать лишь там, где люди различают некую границу между важным и неважным. Но эта граница стала сейчас неразличима.

Я хорошо знаю своего приятеля, часто забавляюсь тем, что подражаю его манере говорить и заимствую его мысли и идеи; но при этом что-то ускользает от меня. Его поведение нравится мне, привлекает меня, но я не могу сказать, что я полностью его понимаю. Когда-то я объяснял ему, что суть того или иного человека можно выразить лишь метафорой. Высвечивающей вспышкой метафоры. Все то время, что я знаю Авенариуса, я тщетно ищу метафору, которая выразила бы его и помогла бы мне его постичь.

— Если это было не шутки ради, тогда зачем ты выступил с этим предложением? Ради чего?

Прежде чем он успел мне ответить, наш разговор прервало неожиданное восклицание: — Профессор Авенариус! Возможно ли?

От входа в нашу сторону направлялся мужчина в плавках, приятной наружности, лет пятидесяти — шестидесяти. Авенариус поднялся. Явно растроганные встречей, они долго жали друг другу руки.

Затем Авенариус представил его. Передо мной стоял Поль.

2

Он подсел к нам, и Авенариус широким жестом указал ему на меня:

— Вы не знаете его романов? «Жизнь в другом месте»! Вам надо его прочесть! Моя жена утверждает, что это потрясающе!

Во внезапном озарении я понял, что Авенариус никогда не читал моего романа; когда недавно он заставил меня принести ему роман, это было лишь потому, что его жене, страдающей бессонницей, приходится проглатывать в постели килограммы книг. Я огорчился.

— Я пришел, чтобы остудить голову в воде,— сказал Поль. Но, узрев на столе вино, сразу же забыл о воде.— Что вы пьете? — Он взял бутылку

и внимательно стал рассматривать этикетку. Потом добавил: — Пью сегодня с утра.

Да, это было заметно, и я удивился: никогда не представлял его выпивохой. Я попросил официанта принести третий бокал.

Мы говорили обо всем на свете. Авенариус еще раз-другой упомянул о моих романах, которых не читал, и спровоцировал Поля сделать замечание, неучтивость которого меня слегка ошеломила: — Романов не читаю. Мемуары, на мой взгляд, гораздо занимательнее и поучительнее. Или жизнеописания. В последнее время я читал книги о Сэлинджере, о Родене, о возлюбленных Франца Кафки. И потрясающую биографию Хемингуэя. Ах, каков обманщик. Каков враль. Каков мегаломан,— радостно смеялся Поль.— Каков импотент. Каков садист. Каков мачо. Каков эротоман. Каков женоненавистник.

— Если в качестве адвоката вы готовы защищать убийц, то почему же не вступитесь за авторов, которые, за исключением своих книг, ни в чем не провинились? — спросил я.

— Потому что они действуют мне на нервы,— сказал Поль весело и налил вина в бокал, который официант как раз поставил перед ним.

— Моя жена обожает Малера,— продолжал он.— Она рассказывала мне, как за две недели до премьеры своей Седьмой симфонии он заперся в шумном гостиничном номере и все ночи напролет перерабатывал инструментовку.

— Да,— подтвердил я,— это было в Праге в 1906 году. Гостиница называлась «У голубой звезды».

— Представляю его в этом гостиничном номере, обложенного нотной бумагой,— продолжал Поль, не давая прервать себя.— Он был убежден, что все его сочинение будет загублено, если во второй части вместо гобоя мелодию будет вести кларнет.

— Это совершенно точно,— сказал я, думая о своем романе.

Поль продолжал: — Я хотел бы, чтобы однажды эта симфония была исполнена перед самыми посвященными слушателями сначала с поправками последних двух недель, а затем без оных. Бьюсь об заклад, что никто не сумел бы отличить одну версию от другой. Поймите, спору нет, замечательно, что мотив, исполненный во второй части скрипкой, в последней части подхватывает флейта. Все проработано, продумано, прочувствовано, ничто не предоставлено случайности, но это непостижимое совершенство превыше вместимости нашей памяти, нашей способности сосредоточения, так что слушатель, даже фанатически внимательный, поймет из этой симфонии не более одной сотой, причем определенно той сотой, которая Малеру представлялась наименее важной.

Его мысль, столь очевидно справедливая, веселила его, в то время как я становился все более грустным: если мой читатель пропустит хоть одну фразу моего романа, он не поймет его, а меж тем где на свете найти читателя, который не пропускал бы ни строчки? Разве я сам не грешу тем, что пропускаю строчки и страницы больше, чем кто-либо другой.

— Я не оспариваю совершенства этих симфоний,— продолжал Поль.— Я оспариваю лишь *важность* этого совершенства. Эти возвышенные симфонии не что иное, как соборы бесполезного. Они недоступны человеку. Они сверхчеловеческие. Мы преувеличивали их значение. Мы чувствовали себя перед ними неполноценными. Европа свела Европу к пятидесяти гениальным творениям, которых никогда не понимала. Представьте себе это возмутительное неравенство: миллионы ничего не значащих европейцев против пятидесяти имен, являющих собою все! Классовое неравенство — ничтожное упущение против этого оскорбительного метафизического неравенства, которое одних превращает в песчинки, а на других переносит весь смысл бытия!

Бутылка была пуста. Подозвав официанта, я попросил принести еще одну. В результате этой паузы Поль потерял нить.

— Вы говорили о жизнеописаниях,— подсказал я ему.

— А, да,— вспомнил он.

— Вы радовались, что наконец можете читать интимную переписку мертвых.

— Знаю, знаю,— говорил Поль, словно хотел предупредить возражения противной стороны.— Уверяю вас: копаться в интимной переписке кого-то, допрашивать его бывших любовниц, уговаривать докторов выдать медицинские тайны — все это омерзительно. Авторы жизнеописаний — подонки, и я никогда не сел бы с ними за один стол, как с вами. Робеспьер также не сел бы за один стол с чернью, которая грабила и испытывала коллективный оргазм, наслаждаясь зрелищем казни. Но он знал, что без нее ничего не получится. Подонки — инструмент справедливой революционной ненависти.

— Что же революционного в ненависти к Хемингуэю? — сказал я.

— Я не говорю о ненависти к Хемингуэю! Я говорю о его *творчестве!* Я говорю об *их* творчестве! Нужно было уже наконец сказать вслух, что читать *о* Хемингуэе в тысячу раз занятнее и поучительнее, нежели читать самого Хэмингуэя. Нужно было показать, что творчество Хемингуэя — всего лишь зашифрованная жизнь Хемингуэя, что жизнь эта была столь же жалкой и ничтожной, как и жизнь всех нас. Надо было наконец покончить с террором бессмертных. Свергнуть высокомерную власть всех этих Девятых симфоний и «Фаустов».

Опьяненный собственными словами, он встал и высоко поднял бокал: — Я пью за окончание старой эпохи!

3

В зеркалах, отражавшихся друг в друге, Поль был повторен двадцать семь раз, и люди за соседним столом с любопытством взирали на его поднятую с бокалом руку. И два толстяка, вылезавших из маленького бассейна с подводным массажем, остановились, не отрывая глаз от двадцати семи рук Поля, застывших в воздухе. Сперва я думал, что он замер так, дабы придать драматический пафос своим словам, но потом я заметил даму в купальнике, только что вошедшую в зал: сорокалетнюю женщину с красивым лицом, с несколько короткими, но прекрасной формы ногами и выразительной, хотя и великоватой задницей, которая, точно толстая стрелка, указывала в пол. По этой стрелке я мгновенно узнал ее.

Поначалу она не заметила нас и направилась прямо к бассейну. Однако наши глаза впивались в нее с такой силой, что привлекли наконец ее внимание. Она покраснела. Когда женщина краснеет, это прекрасно; в эту минуту ее тело не принадлежит ей; она не владеет им; она отдана на его произвол; ах, есть ли нечто более прекрасное, чем вид женщины, изнасилованной собственным телом? Я начал понимать слабость Авенариуса к Лоре. Я скосил на него взгляд: его лицо оставалось совершенно неподвижным. Это самообладание, казалось мне, выдавало его еще больше, чем Лору — румянец.

Она овладела собой, светски улыбнулась и подошла к нашему столу. Мы поднялись, и Поль представил нас своей жене. Я неотрывно следил за Авенариусом. Знал ли он, что Лора жена Поля? Мне думалось, нет. Насколько я знал его, он переспал с ней лишь однажды и с тех пор не видел ее. Но в точности я не был в этом уверен, как, впрочем, и ни в чем другом. Подавая Лоре руку, он поклонился, словно видел ее впервые в жизни. Лора тотчас попрощалась (даже слишком поспешно, подумал я) и прыгнула в бассейн.

Всю эйфорию Поля как рукой сняло.— Я рад, что вы познакомились с ней,— сказал он меланхолично.— Как принято говорить, это женщина моей судьбы. Мне бы только радоваться. Жизнь коротка, и большинство людей так никогда и не находит женщину своей судьбы.

Официант принес новую бутылку и, открыв ее, стал наполнять бокалы, так что Поль снова потерял нить.

— Вы говорили о женщине своей судьбы,— подсказал я ему, когда официант удалился.

— Да,— продолжал он.— У меня трехмесячная дочурка. От первого брака у меня тоже дочь. Год назад она ушла из дому. Не попрощавшись. Я был в отчаянии, потому что люблю ее. От нее долго не было известий. Два дня назад она вернулась, поскольку ее любовник охладел к ней. Но до этого он успел сделать ей ребенка, дочку. Друзья, у меня внучка! Я окружен четырьмя женщинами! — Образ четырех женщин как бы влил в него новую энергию: — Вот почему я сегодня с утра пью! Пью за встречу! Пью за здоровье своей дочки и своей внучки!

Под нами в бассейне плавала Лора с двумя другими пловцами, и Поль улыбался. То была странная усталая улыбка, вызывавшая во мне жалость. Казалось, он внезапно состарился. Его пышная седая шевелюра вдруг стала походить на прическу старой дамы. Как бы силясь преодолеть нахлынувшую слабость, он снова поднялся с бокалом в руке.

Тем временем раздавались удары рук о водяную поверхность. Держа голову над водой, Лора плавала кролем, неловко, но тем энергичнее и с какой-то злостью.

Мне сдавалось, что каждый из этих ударов бьет Поля по голове, подобно дополнительному году жизни: его лицо заметно старело на наших глазах. Оно было уже семидесятилетним, затем восьмидесятилетним, а он стоял и протягивал бокал, словно хотел остановить эту лавину лет, что обрушилась на него: — Я вспоминаю одну известную фразу, которую говаривали во времена моей молодости,— произнес он голосом, потерявшим вдруг звучность.— *Женщина — это будущее мужчины.* Кто, впрочем, это сказал? Не помню. Ленин? Кеннеди? Нет, нет. Какой-то поэт.

— Арагон,— подсказал я ему.

Авенариус недружелюбно сказал: — Каков же смысл в том, что женщина — будущее мужчины? Что мужчины превратятся в женщин? Я не понимаю этой дурацкой фразы!

— Это не дурацкая фраза! Это поэтическая фраза! — защищался Поль.

— Литература исчезнет, а глупые поэтические фразы останутся бродить по свету? — проговорил я.

Поль не принимал меня во внимание. Он узрел свой образ, двадцать семь раз повторенный зеркалами, и не мог отвести от него глаз. Поочередно обращаясь ко всем своим лицам в зеркалах, он говорил слабым высоким голосом старой дамы: — Женщина — будущее мужчины. Это значит, что миру, который когда-то был сотворен по образу мужчины, отныне предстоит уподобляться образу женщины. Чем более техническим, более механизированным, металлическим и холодным будет мир, тем большая потребность возникнет в том тепле, которое может дать только женщина. Если мы хотим спасти мир, мы должны приспособиться к женщине, позволить ей руководить нами, проникнуться этим Ewigweibliche, этим вечно женственным!

Эти пророческие слова, казалось, совершенно его истощили. Поль стал вдруг еще на десять лет старше, это был уже совершенно немощный, обессиленный старичок, которому можно было дать от ста двадцати до ста пятидесяти лет. Он не способен был даже удержать бокал. Он рухнул на стул. Потом сказал искренне и печально: — Дочь неожиданно вернулась. И ненавидит Лору. А Лора ненавидит ее. Материнство придало им обеим еще больше воинственности. Уже вновь из одной комнаты несется Малер, из другой — рок. Уже вновь они хотят заставить меня выбирать, уже вновь предъявляют мне ультиматумы. Они вступили в борьбу. А когда женщины вступают в борьбу, они уже не останавливаются.— Затем он доверительно наклонился к нам: — Друзья, не принимайте меня всерьез. То, что вам сейчас скажу, неправда.— Он понизил голос, словно сообщал нам великую тайну: — Это было огромное счастье, что до сих пор войны затевали только мужчины. Если бы их вели женщины, в своей жестокости они были бы до того последовательны, что нынче на земном шаре не осталось бы ни одного человека.— И, словно желая, чтобы мы сразу забыли о его словах, он, стукнув кулаком по столу, повысил голос: — Друзья, если бы музыка не существовала! Если бы отец Малера, застав его за мастурбацией, влепил бы ему по уху так, что маленький Густав оглох бы на всю жизнь и уже никогда

бы не отличил барабана от скрипки. О, если бы из всех электрических гитар был выведен ток и подключен к стульям, к которым я собственноручно привяжу гитаристов.— Потом он добавил очень тихо: — Друзья, о, если бы я был еще в десять раз пьянее, чем сейчас!

4

Он сидел у стола совсем удрученный, и на это печальное зрелище невозможно было смотреть. Мы встали, подошли к нему и стали похлопывать его по спине. А похлопывая таким образом, мы вдруг увидели, что его жена, выйдя из воды, направляется мимо нас вон из зала. Она делала вид, будто нас и вовсе не замечает.

Она так сердилась на Поля, что не хотела даже взглянуть на него? Или ее смутила неожиданная встреча с Авенариусом? Но как бы то ни было, шаг, которым она прошла мимо нас, содержал в себе нечто такое сильное и притягательное, что мы перестали хлопать Поля по спине и все трое уставились ей вслед.

Когда она была уже у распашных дверей, ведших из зала в раздевалку, случилось неожиданное: она повернула голову к нашему столу и выбросила в воздух руку таким легким, таким прелестным, таким плавным движением, что нам почудилось, будто от ее пальцев отскочил ввысь золотой мяч и остался висеть над дверьми.

Лицо Поля внезапно расплылось в улыбке, и он крепко схватил Авенариуса за руку: — Вы видели? Вы видели этот жест?

— Да,— сказал Авенариус, устремляя взгляд, подобно мне и Полю, к золотому мячу, сияющему под потолком, как воспоминание о Лоре.

Мне было совершенно ясно, что жест этот был предназначен не пьяному мужу. Это был не автоматизированный жест вседневного прощания, это был жест исключительный и полный значений. Он мог быть предназначен лишь Авенариусу.

Поль, конечно, ничего не подозревал. Каким-то чудом с него опадали годы, это был уже снова пятидесятилетний мужчина приятной наружности, горделиво несущий свою седую шевелюру. Не отрываясь, он смотрел в сторону дверей, над которыми сиял золотой мяч, и говорил: — Ах, Лора! Вот она какая! Ах, какой жест! В этом вся она! — А потом заговорил растроганным голосом: — Впервые она так помахала мне, когда я проводил ее до родильного дома. Чтобы иметь ребенка, ей пришлось перенести две операции. Мы боялись родов. Стараясь избавить меня от волнений, она запретила мне войти с ней. Я остался у машины, а она одна пошла к воротам и уже с порога повернула вдруг голову и так же, как минуту назад, помахала мне. Когда я вернулся домой, мне было ужасно грустно, я тосковал по ней и, чтобы представить ее рядом, постарался изобразить для себя этот волшебный жест, которым она меня очаровала. Если бы кто-то тогда увидел меня, определенно посмеялся бы. Я стал спиной к зеркалу, выбросил руку вверх и при этом сам себе через плечо улыбнулся в зеркало. Думая о ней, я повторил этот жест раз тридцать — пятьдесят. Я был одновременно и Лорой, приветствовавшей меня, и самим собой, смотревшим, как Лора приветствует меня. Но удивительная вещь: этот жест не шел мне. В этом движении я был неисправимо неуклюжим и смешным.

Он встал и повернулся к нам спиной. Потом выбросил руку вверх и посмотрел на нас через плечо. Да, в самом деле: он был уморителен. Мы засмеялись. Наш смех подвигнул его повторить этот жест еще несколько раз. Чем дальше, тем он был смешнее. Потом он сказал: — Видите ли, это не мужской жест, это жест женщины. Женщина этим жестом приглашает нас: поди сюда, следуй за мной, а вы даже не знаете, куда она зовет вас, и она этого также не знает, но зовет, уверенная, что стоит идти туда, куда она зовет вас. Поэтому я говорю вам: или женщина будет будущим мужчины, или человечество погибнет, ибо только женщина способна леле-

ять в себе ничем не обоснованную надежду и звать нас в сомнительное будущее, в которое мы, не будь женщин, давно перестали бы верить. Всю жизнь я был готов следовать за их голосом, хоть голос этот и безумен, а я все что угодно — только не безумец. Но для того, кто не безумец, нет ничего прекраснее, чем идти в неведомое по зову безумного голоса! — И он снова торжественно повторил немецкие слова: — *Das Ewigweibliche zieht uns hinan!* Вечная женственность манит нас к себе!

Как гордый белый гусь, стих Гёте хлопал крыльями под сводом бассейна, и Поль, отраженный в трех зеркальных поверхностях, удалялся к распашным дверям, над которыми продолжал сиять золотой мяч. Наконец я видел его искренне веселым. Он сделал несколько шагов, повернул к нам голову через плечо и выбросил руку в воздух. Он смеялся. Он еще раз обернулся, еще раз помахал. Потом изобразил в последний раз это неловкое мужское подобие красивого женского жеста и исчез в дверях.

5

Я сказал: — Он прекрасно говорил об этом жесте. Но думаю, он ошибался. Лора никого не манила в будущее, она просто хотела дать тебе понять, что она здесь и что она здесь ради тебя.

Авенариус молчал, и лицо его оставалось непроницаемым.

Я сказал ему укоризненно: — Тебе его не жалко?

— Жалко,— сказал Авенариус.— Я искренне его люблю. Он умный. Он остроумный. Он сложный. Он грустный. И главное: он помог мне! Не забудь об этом! — Потом наклонился ко мне, словно не желая оставить без ответа мой невысказанный укор: — Я говорил тебе о своем проекте публичного опроса: кто хотел бы тайно спать с Ритой Хейворт и кто предпочел бы показываться с нею на людях. Результат, разумеется, я знаю заранее: все, включая самого разнесчастного горемыку, утверждали бы, что предпочитают с нею спать. Потому что все хотят выглядеть перед самими собой, перед своими женами и даже перед плешивым чиновником, ведающим опросом общественного мнения, гедонистами. Однако это их самообман. Их комедиантство. Гедонистов нынче уже не существует.— Последние слова он произнес с особой значительностью и затем, улыбаясь, добавил: — Кроме меня.— И продолжал: — Но что бы они ни утверждали, появись у них возможность действительного выбора, все, уверяю тебя, все предпочли бы ходить с нею по улице. Поскольку для всех восхищение важнее наслаждения. Видимость, а не действительность. Действительность ни для кого ничего не значит. Ни для кого. Для моего адвоката она не значит вообще ничего.— Затем он сказал с какой-то нежностью: — И потому могу тебе торжественно обещать, что он не будет обижен. Рога, которые он носит, останутся невидимыми. Они будут цвета лазури в погожий день и серыми — в ненастный.— И заметил еще: — Впрочем, ни один мужчина не станет подозревать человека, насилующего женщин с ножом в руке, что он любовник его жены. Эти два образа несовместимы.

— Постой,— сказал я.— Он *в самом деле* думает, что ты собирался изнасиловать женщину?

— Я ведь говорил тебе.

— Я думал, ты шутишь.

— Я бы не выдал своей тайны! — Затем добавил: — Впрочем, даже скажи я ему правду, он бы не поверил. А если бы поверил, мигом перестал бы интересоваться моим делом. Я был для него ценен лишь как насильник. Он воспылал ко мне той непостижимой любовью, которую большие адвокаты способны испытывать к большим преступникам.

— Но как ты тогда все объяснил?

— Я ничего не объяснял. Меня выпустили за недостатком доказательств.

— Как это за недостатком доказательств? А нож?

— Не отрицаю, это было трудно,— сказал Авенариус, и я понял, что больше мне ничего не узнать.

Я помолчал, потом сказал: — Ты бы ни за что не сознался в проколе шин?

Он покачал головой.

Меня охватило особое умиление: — Ты готов был сесть как насильник, лишь бы не выдать игры...

И тут я понял его: если мы отказываемся признать значимость мира, который считает себя значимым, если в этом мире наш смех совсем не находит отклика, нам остается одно: принять этот мир целиком и сделать его предметом своей игры; сделать из него игрушку. Авенариус играет, и игра для него — единственная значимая вещь в мире, лишенном значимости. Но он знает, что этой игрой он никого не рассмешит. Когда он излагал экологам свой план, он никого не собирался развлекать. Ему хотелось развлечь только самого себя.

Я сказал: — Ты играешь с миром, как меланхоличный ребенок, у которого нет братика!

Да, это метафора для Авенариуса! Я ищу ее с тех пор, как знаю его! Наконец!

Авенариус улыбался, как меланхоличный ребенок. Потом сказал: — Братика у меня нет, зато есть ты.

Он встал, я тоже встал, и похоже было, что после его последних слов нам ничего не останется, как обнять друг друга. Но, тотчас осознав, что мы в плавках, испугались столь интимного прикосновения наших обнаженных животов. Смутившись, мы засмеялись и отправились в раздевалку, где из динамика раздавался такой визгливый женский голос в сопровождении гитар, что у нас пропала охота продолжать разговор. Мы вошли в лифт. Авенариус поехал в подвальный этаж, где был припаркован его «мерседес», а я вышел на первом этаже. С пяти плакатов, развешанных в зале, улыбались мне пять разных лиц с одинаково оскаленными зубами. Я побоялся, что они укусят меня, и быстро вышел на улицу.

Мостовая была забита непрерывно гудевшими машинами. Мотоциклы въезжали на тротуары и пробивались между пешеходами. Я думал об Аньес. Ровно два года, как я впервые представил ее себе, поджидая в шезлонге наверху в клубе Авенариуса. То была причина, по которой я заказал сегодня бутылку вина. Роман был закончен, и мне захотелось отметить это событие на том самом месте, где родилась первая идея замысла.

Машины гудели, и слышны были крики разгневанных людей. В такой ситуации Аньес когда-то мечтала купить незабудку, только один цветок незабудки: она мечтала держать его перед глазами как последний, едва приметный отблеск красоты.

Окончено в декабре 1988 года в Рейкьявике

■

ЖАН-ПЬЕР ЛЕМЕР

Перевод с французского Е. ТУНИЦКОЙ

От переводчика

Жан-Пьер Лемер родился в 1948 году в Верхней Савойе.

В юности он серьезно занимался музыкой, готовился к концертной деятельности, но к тридцати годам сделал окончательный выбор в пользу литературы. Свое образование Лемер завершил в столице. Сегодня он преподает филологию в парижском лицее Генриха IV.

В 80-е годы Лемер регулярно публикует свои стихи в литературных журналах; в Женеве, Монтеро и Париже выходят семь его поэтических сборников. Уже первые из них, «На полях дня» и «Исход и грозовое облако», обращают на себя внимание критиков, а в 1985 году его книга «Посещение» удостоена престижной поэтической премии Макса Жакоба.

«Посещение» высоко оценил и Жан-Клод Ренар, с именем которого связывают в послевоенное время развитие традиций французской религиозной поэзии. Жан-Клод Ренар называет Лемера единственным сегодня значительным католическим поэтом-последователем Поля Клоделя. Эпитет «католический» не кажется столь неожиданным, если вспомнить, что «Katholikos» по-гречески означает «всеобщий», «универсальный»; творчество Лемера — стремление постичь в земном и обыденном «всеприсутствие» высшего духовного начала, увидеть вечное глазами, привыкшими к повседневному. Однако его поэзию трудно определить как религиозную, наверное, потому, что тон его лишен назидательности пророка. Это скорее тон мага, пение на праздничной мессе. Повседневность у Лемера прозрачна, так что «все видно до прошлого века». Повседневность светла, а от освещения — один шаг до освящения.

Стихи Лемера открыты, не требуют поиска формального ключа для расшифровки. По словам французского поэта старшего поколения Жана Грожана, каждый читатель может войти в них, «не платя дорожной пошлины». О традиционности, об элюаровской (времен поэзии Сопротивления) простоте Лемера говорят почти все критики, ища ответ на вопрос, как удается поэту избежать банальности. Вероятно, секрет его успеха — в умении выявить, высветить за мгновенными впечатлениями наиболее общие категории бытия.

Поэзия Лемера — это прежде всего стоящий за каждым небольшим стихотворением зрительно-образный ряд, запечатлевающийся в памяти при первом прочтении. Его стихи — «мгновенные снимки» природы и города. Но не только: поэт делает современным тысячи раз пересказанный миф, перечитывает Вечную книгу, совмещая деяния героев и праведников с поступками людей сегодняшних.

Поэтический мир Лемера включает и еще один важный элемент: живопись. Яркость, многоцветность картин швейцарского художника-экспрессиониста Пауля Клее, устремленные ввысь, динамичные полотна Марка Шагала особенно ему близки. Известное полотно мастера, евангельская сцена не просто детально воспроизводятся в стихотворении, а одушевляются и приобретают особую выразительность.

Стихи Лемера, впервые публикуемые на русском языке, взяты из сборников «Исход и грозовое облако» («L'Exode et la nuée suivi de la Pierre à voix») и «Посещение» («Visitation»).

Город нечетким убористым почерком пишет диктант
буквы — повсюду, или теснятся друг к другу,
или с трудом узнаются, едва на листе проступая
Река подчеркнула строку то волнистой чертой
то между крон энергичным пунктиром
Листва опадет обнажив очертанья домов
и от края до края прямую река проведет
без суеты нестираемо и однотонно
Больше не будет возможности что-то исправить

* * *

Свет чуть дрожит если лает собака вдали
Город так чист что все видно до прошлого века
автомобили шумят приглушенно как в старину
Чрево древесное копит новую зелень, вечную
будто шуршанье метлы на террасе
где давно уже нечего больше мести
В каждом доме сегодня — новорожденный
Пасхальное утро

Из цикла: «ВУЛКАН ЦВЕТОВ. СЕМЬ КАРТИН ШАГАЛА»

Над Витебском

В городе Витебске
в тихие дни если выпадет снег
если дым устремится из труб вертикально
можно увидеть вблизи колокольни
странного путника
в старых ботинках разбитых на тропах небесных
путник шагает вдоль крыш
наклонившись вперед
с палкой в руке и с дорожной сумой
Говорят это странствует Вечный жид
или может сам Бог
ведь Господь
необычным путем отправляется
ныне в изгнанье
вместе с людьми

Синева октября

Небеса поднимаются выше деревьев
чьи верхушки уже по-осеннему тают
вслед за деревьями мы распрямились
и вездесущее небо нам больше — не в тягость
Этой зимой только мы — очевидцы событий земных
а полоса синевы, заполняя зазор
между нашим маленьким ростом и нашей мечтой
служит пространством для истины
где мы наверное сможем немного еще подрасти

© Editions Gallimard, 1982
© Editions Gallimard, 1985

Из цикла: «КНИГА С ВЫСОТЫ ПТИЧЬЕГО ПОЛЕТА. ДВЕНАДЦАТЬ КАРТИН КЛЕЕ»

Деревня в горах. Осень

По осени круче
наклон холста
где громоздятся
крыши деревья мосты
будто дороги бегут
в вертикальных полях
Встала земля в полный рост
вытеснив небо
за край полотна
словно мы запрокинули головы
чтоб насладиться вином
из красной горы

Синяя ночь

В синеве совершают движение мачты
и крыши и горы — заглавные буквы
которыми мир был однажды написан
и на твердой земле нас баюкает, сны навевая
свечение азбуки этой
что мы по ночам наконец-то читаем с листа

Пейзаж на закате

Молчаливая кровь
обагряет сады
приливает к щекам домов
что смотрят открыто на нас
все же храня
память о тайном

Ариадна и Минотавр

Жених Ариадны в бою победил Минотавра
и дева в волнении
спешит к лабиринту узнав
что его обитатель повержен.
Но теплится жизнь в обезглавленном теле
и словно безногий, в ноге ощущающий боль
Ариадну чудовище видит взглядом потусторонним
из прошлого или грядущего
Кажется деве будто у стража ее голова человечья

* * *

В ночные часы горизонт поднялся
и с рассветом окно отворив на втором этаже
мы вдруг оказались борт о борт с далекою далью
ее задевали дрейфуя апрельские ветви
Когда же наш дом голосами детей со двора
на якоре был закреплен, горизонт, отделившись от окон
секунду стоял неподвижно на прежней отметке
и стал опускаться, по мере того как и мы
спускались по лестнице будто хотел вместе с нами
начать выполнять свой огромный и будничный долг

* * *

Пока поднимаемся мы на крутую ступень
и делаем несколько первых шагов по сосновой аллее
рука твоя тает снежинкой в ладони моей
и мне оставляет немного тепла ровно столько
чтоб этого скромного дара хватило на целые сутки

Снятие с креста

Жану Грожану

А когда они сняли его с креста
идти он больше не мог
и под вечер, объятия их разомкнув
он покинул тот перекресток
по которому за три часа
все люди прошли

Чудо об умножении хлебов

Пять хлебов и две рыбы
они думали мало об этом, повелевая людям
возлечь друг подле друга сотнями или полсотнями
на молодую траву. Лишь в последний момент
когда время настало людей накормить
они ощутили как в них зарождалось движение
незаметное, неистощимое, вечное
движение ширилось вместе с рекой насыщающей
времени им не давая взглянуть на источник
но если б они обернулись, они б увидали учителя
уже раздающего тело свое

■

СЛАВОМИР МРОЖЕК

Любовь в Крыму

ТРАГИКОМЕДИЯ В ТРЕХ АКТАХ

Перевод с польского Л. БУХОВА

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧ СЕЙКИН, поручик, 30 лет
ТАТЬЯНА ЯКОВЛЕВНА БОРОДИНА, учительница, около 28 лет
ИВАН НИКОЛАЕВИЧ ЗАХЕДРИНСКИЙ, неясная личность, 50 лет
АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ЧЕЛЬЦОВ, купец, 45 лет
МАТРЕНА ВАСИЛЬЕВНА ЧЕЛЬЦОВА, его жена, 45 лет
РУДОЛЬФ РУДОЛЬФОВИЧ ВОЛЬФ, инженер-путеец, 30 лет
ЛИЛИ КАРЛОВНА СВЕТЛОВА, актриса, 25 лет
АНАСТАСИЯ ПЕТРОВНА БАТЮШКОВА, прислуга, 60 лет
ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ УЛЬЯНОВ-ЛЕНИН, революционер, 40 лет
ФРАНЦУЗ
ИЛЬЯ ЗУБАТЫЙ, пролетарский поэт, 22 года
ПЕТЯ, около 27 лет
ПЕРВЫЙ, 30—40 лет
ВТОРОЙ, 30—40 лет
ГЕНЕРАЛ
ОБОРОТЕНЬ
1-й МАТРОС, 20—25 лет
2-й МАТРОС, 20—25 лет
ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ, 18—30 ЛЕТ

АКТ I

АРХИТЕКТУРА И ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ

Крым, 1910 год. В прошлом родовой особняк, превращенный в пансионат. Декорацию образуют пять стен. Это означает, что в плане декорация представляет собой половину восьмиугольника, разрезанного пополам параллельно сторонам 1-й и 5-й и перпендикулярно сторонам 7-й и 3-й. Все определения «направо», «налево» — со стороны зрительного зала.

Две боковые стены, перпендикулярные авансцене, будут обозначаться как стена 1-я (с левой стороны) и стена 5-я (с правой стороны). Стена, противоположная зрительному залу, то есть центральная,— как стена 3-я. Скошенная стена с левой стороны, между стеной 1-й, перпендикулярной зрительному залу, и 3-й, центральной стеной,— как стена 2-я. Скошенная стена с правой стороны между стеной 5-й, перпендикулярной зрительному залу, и 3-й, центральной стеной,— как стена 4-я.

Между *левой* стеной, перпендикулярной зрительному залу (стена 1-я), и авансценой расположен проход за левую кулису. Этот проход — начало коридора, ведуще-

© Diogenes Verlag, 1993
© Перевод на русский язык, Л. Бухов, 1994

го в комнаты для гостей, на кухню, в хозяйственные помещения и к черному ходу, предназначенному для прислуги.

Между *правой* стеной, перпендикулярной зрительному залу (стена 5-я), и авансценой расположен проход за правую кулису. Этот проход является парадным входом, предназначенным для гостей пансионата. Он ведет на воображаемую лестницу, поскольку гостиная находится на втором этаже.

В стене, *противоположной* зрительному залу, центральной (стена 3-я),— выход на балкон или, скорее, террасу. Выход открытый. Во избежание ненужных осложнений с дверями они отсутствуют. Климат в Крыму теплый, действие происходит в разгар лета, да и стилистика пьесы допускает подобные отступления от натурализма. Если возникнет желание, можно допустить, чтобы двери открывались наружу. Выход должен быть широким, чтобы в нем свободно, не мешая друг другу, могли находиться несколько человек. К тому же это не только выход на террасу, но и обрамление небольшой сценки в глубине сцены. Такое ощущение подчеркивается плюшевыми портьерами с ламбрекеном, в данный момент раздвинутыми и подвязанными плюшевыми завязками. Это обрамление горизонтально пересекает балюстрада террасы, состоящая из красивой ажурной решетки, каменного парапета и каменных тонких колонн. За балюстрадой видны верхушки кипарисов, далее — темно-сапфировое море, а над горизонтом ясное, голубое небо. Если при детальной сценографической разработке перспективы и композиции возникнут сложности с верхушками кипарисов, от них можно отказаться. Особняк расположен на склоне, а гостиная — как уже упоминалось — на втором этаже. Расстояние до моря произвольное, главное, чтобы оно было видно. Под балконом, параллельно берегу моря, проходит невидимая проезжая улица. Можно предположить, что балкон (терраса) тянется вдоль всего фасада здания и может служить для прохода из гостиной в комнаты гостей.

Поскольку полезная поверхность центральной стены (3-й) невелика — ее почти целиком занимает (вернее, открывает) выход на террасу,— между левым обрамлением выхода и углом, образуемым центральной стеной и стеной 2-й (скошенной), сможет, скорее всего, поместиться только один стул. То же самое относится и к промежутку между правой стороной обрамления выхода и углом, образуемым 3-й и 4-й стенами; там тоже может поместиться только один (то есть второй) стул.

На середине сцены — круглый стол на восемь персон, покрытый нарядной скатертью из темного узорчатого материала с бахромой. На столе ваза, в которой должны находиться фрукты для гостей. Лучше всего, если ваза хрустальная, на хрустальной ножке. Важно, чтобы этот предмет был хорошо виден, а положенные в него фрукты привлекали внимание. Пока что ваза пуста.

Вокруг стола стоят четыре стула. Эти стулья, как и два стула, стоящие у центральной стены (3-й), по одному с каждой стороны от выхода на балкон, одинаковы, то есть принадлежат к одному гарнитуру. Весь гарнитур состоит из восьми стульев. Седьмой и восьмой стулья стоят в других произвольных местах, скорее всего, у стены 2-й и (или) 4-й. Их расположение зависит от размеров сцены и режиссерского решения.

Возле левой стены (1-й), перпендикулярной зрительному залу, стоит столик с полочками, так называемый секретер, с письменными принадлежностями, за ним гости пансионата могут заниматься своей корреспонденцией. Возле секретера стул. По соображениям реализма здесь необходим стул 9-й, то есть не от гарнитура. Правда, если театр не располагает лишними средствами, а сцена недостаточно велика, а также, если по каким-либо другим причинам есть опасение, что сцена может оказаться перегруженной, можно воспользоваться стулом от гарнитура. Далее, у стены 2-й (скошенной) — диван, на котором могут с удобством разместиться три человека. На стене над диваном висит гитара.

С правой стороны сцены, возле стены 4-й (скошенной) — сервант, в котором хранится фарфоровая и стеклянная посуда, рюмки и т. п. На стене над сервантом висит ружье-двустволка. Ближе к авансцене, у стены 5-й (перпендикулярной зрительному залу) — кресло. Оно не должно иметь ничего общего с гарнитуром.

Предлагаемая архитектура сцены, перечисленная и описанная мебель, ее расстановка — все это необходимо как обязательный минимум, чтобы представление развивалось без помех. Возможные добавления, усовершенствования и варианты будут зависеть от режиссера, а их реализация — от сценографа.

Чем больше сцена, чем больше пространства, тем лучше для этой специфической пьесы. Стесненность, толкотня на сцене не принесут пользы пьесе. В особенности в III акте, когда произойдет «раскрытие», то есть выход из замкнутого помещения на «натуру». Во II акте декорация изменяется частично (стены, архитектура сцены остаются неизменными, зато интерьер в значительной мере трансформируется). В III акте — трансформация полная.

Итак, настоящая пьеса требует значительного физического пространства. Как, например, поставить стол «посередине», одновременно не блокируя — визуально для публики и пространственно для актеров — выход на террасу? Сделать это нелегко даже на большой сцене, а на малой проблема окажется просто неразрешимой. Другой пример: из-за многоугольности стен утратится значительная часть полезной поверхности сцены. А ведь уже в I акте на сцене будут присутствовать восемь персонажей одновременно. Не говоря уже о III акте, «натурном».

Однако пьеса требует не только физического пространства. Есть в ней также пространство «внутреннее», иными словами — пространство воображения. Его значение особо велико, поскольку действие каждого акта происходит в другую эпоху, а вся пьеса охватывает почти сто лет.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА I акта
в порядке их появления на сцене

ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧ СЕЙКИН
ТАТЬЯНА ЯКОВЛЕВНА БОРОДИНА
ИВАН НИКОЛАЕВИЧ ЗАХЕДРИНСКИЙ
АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ЧЕЛЬЦОВ
МАТРЕНА ВАСИЛЬЕВНА ЧЕЛЬЦОВА
РУДОЛЬФ РУДОЛЬФОВИЧ ВОЛЬФ
ЛИЛИ КАРЛОВНА СВЕТЛОВА
АНАСТАСИЯ ПЕТРОВНА БАТЮШКОВА
ВЛАДИМИР ИЛЬИЧ УЛЬЯНОВ-ЛЕНИН

ДЕЙСТВИЕ

Занавес поднимается.

С левой стороны, за секретером, спиной к правому входу, сидит и пишет поручик Петр Алексеевич Сейкин. На нем расстегнутый форменный китель.

Немного спустя с правой стороны входит Татьяна Яковлевна Бородина, высокая шатенка с темными глазами. На ней одежда в летних, пастельных тонах. В руке зонтик яркого цвета, через плечо висит несколько причудливая вязаная сумочка, возможно, с вышивкой в «народном» духе. Блузка, застегнутая под горло, с длинными рукавами. Юбка длинная, узкая в талии и облегающая бедра. Шляпка и перчатки-митенки.

Сейкин поворачивается к ней, но тут же возвращается к своему занятию. Татьяна Яковлевна некоторое время стоит, затем садится в кресло возле входа.

Пауза.

Татьяна. Да, нехорошо.

Пауза

Все спрашивали о вас...

Сейкин *(продолжая писать)*. Все?

Татьяна. Ну, может, мадемуазель Лили была менее любопытна. Зато вся компания... Отчего же вы не пошли с нами, Петр Алексеевич?

Пауза.

Такие чудесные виды! И ни облачка. А тропинка ведет все выше, выше и выше...

Сейкин *(продолжая писать)*. На море?

Татьяна. Что — на море?

Сейкин. Я говорю о видах. Наверняка виды на море.

Татьяна. Да! На море, на горы, на сады! Вы хоть знаете, что в эту пору они цветут?

Сейкин. Не исключаю.

Татьяна. Куда ни посмотришь — природа, а воздух — не надышишься.

Сейкин. Трудно возразить.

Татьяна. А вы тут взаперти, всегда один...

Сейкин. Совершенно верно.

Татьяна. Это не полезно, Петр Алексеевич, нужно выйти к людям.

Сейкин. А зачем?
Татьяна. Нужно жить с людьми...
Сейкин. То есть с кем?
Татьяна. Ну, с людьми.
Сейкин. Со всеми?
Татьяна. Вдали от людей человек становится нелюдимым.
Сейкин. А с людьми не становится?
Татьяна. Людей нужно любить.
Сейкин *(бросает перо и оборачивается к Татьяне)*. Вы заблуждаетесь. Либо на горы, либо на море.
Татьяна. Что — на море?
Сейкин. Виды. Смотреть можно только на горы или только на море. Невозможно смотреть одновременно в две стороны.
Татьяна. А кто может мне запретить?
Сейкин. Законы физики, геометрия, география, оптика... В две стороны смотреть невозможно. Чтобы видеть одну сторону, необходимо быть на другой. Горы расположены на земле, а море — на море. Чтобы смотреть в сторону моря, вам необходимо быть на суше, а чтобы видеть горы — на море, и лучше всего — на палубе парохода, иначе вы сразу же утонете. Ну еще, может быть, на лодке.
Татьяна. Вы сердитесь на меня?
Сейкин. На пароходе, на лодке, на чем угодно, только не на воде непосредственно. Ходить по воде невозможно, хотя, как утверждают, такое однажды случилось... Впрочем, не будем об этом. Под ногами должно находиться что-нибудь незыблемое, нечто, дающее опору. Если не суша, то хоть какая-то ее замена. А это означает, что в любом случае смотреть на море можно только с земли.
Татьяна. Вы в дурном настроении.
Сейкин. Я мыслю всего лишь логично.
Татьяна. Но к чему быть логичным до такой степени!
Сейкин. Ваш вопрос нелогичен. Логично мыслить можно только логично, ни более ни менее. Либо логично, либо нелогично.
Татьяна. Вы не любите поэзию?
Сейкин. Поэтов у нас и без меня хватает. Вот, например, Иван Захедринский — он поэт.
Татьяна. А кто еще?
Сейкин. Ивана Захедринского вполне достаточно.
Татьяна. Вы знаете его стихи?
Сейкин. Нет, зато я знаю Ивана Захедринского.
Татьяна. Мне они не нравятся.
Сейкин. А Иван Захедринский?
Татьяна *(не отвечая на вопрос)*. По-моему, они слишком... Слишком поэтичны.
Сейкин. Стихи?
Татьяна. Им чего-то не хватает. Им не хватает... да, я поняла, им не хватает логики.
Сейкин. Стихам?
Татьяна. Мне нравится логика.
Сейкин. С каких же это пор?
Татьяна. С недавних. А если честно — только с сегодняшнего дня. Вы так говорили о логике — необыкновенно убедительно. Я буквально увлеклась логикой.
Сейкин. Но почему?
Татьяна. Потому что она такая... логичная...
Сейкин. Смотрите-ка, кто бы мог подумать.
Татьяна. И в ней есть своя поэзия.

Доносится кукование кукушки.

Сейкин. Должен вас предостеречь, что...

Татьяна прикладывает палец к губам, прося Сейкина не говорить. Сейкин умолкает. Татьяна отсчитывает на пальцах кукования, после пятого кукушка также умолкает.

Должен вас предостеречь, что логика...

Татьяна *(шепотом)*. Не говорите, прошу вас.

Кукушка кукует в шестой раз

Шесть! Четное!

Сейкин. А какое это имеет значение?

Татьяна. Добрая примета.

Сейкин. И вы в это верите?

Татьяна. А почему нет? Лучше верить, чем не верить. Неужели вы ни во что не верите, Петр Алексеевич?

Сейкин. Как бы вам сказать... Я стараюсь.

Татьяна. Верить или не верить?

Сейкин. А это одно и то же.

Татьяна. О нет! Все зависит от того, в чем человек нуждается.

Сейкин. Это безразлично.

Татьяна. Да нет же! Есть разница.

Сейкин. Никакой разницы нет.

Татьяна. Да есть!

Сейкин *(резко)*. Нет!

Пауза.

Татьяна *(мягко)*. Не надо так кричать, Петр Алексеевич.

Короткая пауза.

На меня, пожалуйста, кричите, но... Но вообще-то не надо.

Сейкин встает, застегивает китель, одергивает его полы, щелкает каблуками, вытянувшись по стойке «смирно», коротко кивает.

Сейкин. Прошу извинить.

Татьяна протягивает ему руку. Сейкин приближается и церемонно целует ей руку, то есть перчатку.
Сразу же отходит, сначала делая несколько шагов назад, в знак уважения. Рука Татьяны остается на мгновение поднятой.
Пауза.

(Ходит по сцене взад и вперед, погруженный в свои мысли, делает это бессознательно.) Видите ли, когда я верю, у меня возникают сомнения, и тогда я перестаю верить, ибо чего стоит вера, которой сопутствуют сомнения. Так что я уж стараюсь не верить. Понимаете?

Татьяна. Пожалуйста, продолжайте.

Сейкин. Ну хорошо, итак, я не верю. Но тогда меня начинают мучить сомнения — действительно ли я не верю. Ну и я снова начинаю верить. А тут опять... Словом, замкнутый круг.

Татьяна. Вы, наверное, очень утомлены.

Сейкин. Очень. Так или иначе, сомнения остаются, а ведь сомнения необыкновенно мучительны.

Татьяна. Я вам сочувствую. А можно узнать, во что вы верите?

Сейкин. Во все и ни во что.

Татьяна. И в логику не верите?

Сейкин. Честно говоря, нет. К черту логику.

Татьяна. Но это ужасно!

Сейкин. Зато честно.

Пауза.
Татьяна достает из сумки апельсин. Протягивает руку с апельсином к Сейкину.
Пауза.

Татьяна. Я принесла для вас апельсин.

Сейкин. Для меня?

Татьяна. Специально для вас.

Сейкин. Я... не знаю, кажется, я их не очень люблю...

Пауза.
Сейкин подходит к Татьяне и останавливается перед ней.
Пауза.
Сейкин неподвижно стоит перед Татьяной. Татьяна сидит с протянутой к нему рукой, в руке держит апельсин.

Голос *(басовитый, за сценой)*. Лимонада! Полцарства за лимонад!

Доносится переливчатый женский смех.
Сейкин отворачивается от Татьяны, идет к секретеру и закрывает лист, на котором писал, чистыми листами бумаги.
Татьяна встает, идет к столу, кладет апельсин в вазу для фруктов.
С правой стороны входят:
Иван Николаевич Захедринский, статный мужчина, бакенбарды темные с проседью, лицо бритое. Мешковатый костюм из льняной ткани, просторный пиджак и мятые брюки. Белая рубаха, под горлом черный бант. На голове полотняная стеганая шляпа-панама в форме цветочного горшка, типа «рыбачьей». В левом кармане пиджака газета.
Лили Карловна Светлова, миниатюрная блондинка. Без зонтика, но в широкой соломенной шляпе. В руке веер.
Александр Иванович Чельцов. Борода «лопатой», соединяющаяся с усами. Шелковая рубаха, подпоясанная кушаком, мягкие сапоги. Без головного убора.
Матрена Васильевна Чельцова.
Рудольф Рудольфович Вольф. Чисто выбрит, костюм хорошего покроя из бежевой альпаки. Шляпа-канотье (под шляпой набриолиненные волосы с прямым пробором). Тонкая элегантная трость. Широкий шелковый галстук с булавкой.
Анастасия Петровна Батюшкова с полной корзиной апельсинов.

Лили. Вы, Иван Николаевич, не демократ.
Захедринский. В этом случае — нет. Здесь вопрос стиля. «Полреспублики за лимонад» — дурно звучит.
Вольф. И подстрекательски.
Захедринский. Необязательно. Кто же отдаст лимонад за республику?
Сейкин. Я.
Захедринский. А, наш поручик. Куда же вы подевались?
Чельцова *(к Сейкину, кокетливо)*. Прятался, как обычно.
Лили *(глядя на Татьяну)*. Но не от всех.
Чельцов. Ну там царство или республика, а я аж взмок.
Чельцова. Саша, что ты такое говоришь.
Чельцов. А как мне сказать по-другому...
Чельцова. Извините, господа, муж имел в виду температуру.
Лили. Вы говорите о температуре воздуха?
Захедринский. И он прав — ну и жара! Анастасия Петровна, не найдется ли чего-нибудь попить?
Анастасия *(перекладывает апельсины из корзины в вазу, стоящую на столе)*. Сейчас принесу квасу.
Чельцова. Но Иван Николаевич просили лимонад.
Захедринский. Пусть будет квас, я бы даже предпочел.
Чельцова. Но мы все слышали...
Захедринский. Не следует понимать дословно. «Полцарства за квас» — звучит даже хуже, чем «полреспублики за лимонад», а российскую жажду лучше всего утоляет квас.
Чельцов. Золотые слова.
Захедринский. Там искусство, Анастасия Петровна, а здесь жизнь. У нас всегда так. Шекспир писал: «Королевство за лимонад» — и пил лимонад. А мы? Пишем «лимонад», а пьем квас.
Сейкин. Так принесите же этого самого лимонада для Ивана Николаевича.
Захедринский. Спасибо, поручик, но, право, не нужно.
Вольф. Тогда и я попробую вашего кваса.
Захедринский. Браво! Наш гость акклиматизируется. А что для дам?
Чельцова *(подчеркнуто, претенциозно выговаривая «дж»)*. Оранджад.
Лили. Наверное, оранжад.
Захедринский. А вам, Татьяна Яковлевна?
Татьяна. Спасибо, я не хочу пить.

Лили. Совсем?
Захедринский. Что ж, Анастасия Петровна, теперь все ясно: квасу, оранжада и ничего.
Сейкин. И лимонада.
Захедринский. Дался вам этот лимонад, для кого лимонад?
Сейкин. Для Шекспира.
Захедринский. Он умер.
Сейкин. Так это не вы — Шекспир?
Татьяна. Петр Алексеевич!
Сейкин. Я думал — это вы. *(К Лили.)* Ведь правда, Лилиана Карловна? Вы, как артистка, должны в этом разбираться.
Захедринский. Молодой человек, мне весьма лестно, что вы столь высоко меня цените, но не нужно дурачиться.

Сейкин отходит и останавливается в балконной двери, смотрит на линию горизонта. Анастасия выходит налево с пустой корзиной. Чельцова, Лили и Татьяна садятся на диван, Чельцова между Лили и Татьяной. Захедринский садится на стул, поставив его напротив дивана. Вольф садится на стул, также поставив его напротив дивана, но немного сбоку и в глубине, справа от Захедринского. Чельцов садится возле секретера, предварительно повернув стул в сторону дам. На бумаги, разложенные на секретере, внимания не обращает. Так образуется кружок беседующих. Вольф снимает канотье и кладет на колено, сидит в напряженной, вежливой позе. Захедринский снимает панаму и небрежно сует ее в правый карман пиджака, усаживается поудобнее.

Попробуйте угадать, Татьяна Яковлевна, кого мы встретили по дороге.
Татьяна. Очень интересно.
Захедринский. Сестер Прозоровых.
Татьяна. Всех трех?
Захедринский. Да. Мы зашли на вокзал, чтобы купить газету, а они там, на перроне. Уезжают.
Татьяна. В Москву?
Захедринский. Куда же еще.
Татьяна. Наконец-то.
Захедринский. А по-моему, это дурной знак. Пока они только собирались, в природе сохранялось какое-то равновесие. Ну, может, не в природе, но в России. Все собирались, собирались, да не уезжали. А вот теперь, когда они все же решились, это означает, что непременно что-то случится.
Чельцов. Что?
Захедринский. В том-то и дело, что никто этого не знает. Но что-то случится обязательно.
Чельцов. А в вашей газете что-нибудь пишут?
Захедринский. Конечно. Вот в Австралии нашли необыкновенно маленькое страусиное яйцо.
Чельцов. Я не об этом, я — о политике.
Захедринский. На Балканах ситуация ненадежная.
Чельцов. А что насчет кометы?
Захедринский. Вы спрашиваете о комете Галлея? Она приближается.
Чельцов. Не нравится мне это.

С левой стороны входит Анастасия Петровна, неся горящую керосиновую лампу.

Захедринский. Пока не нужно, Анастасия Петровна.
Анастасия. А?
Захедринский. Лампа понадобится позднее. Сейчас не то настроение.
Анастасия. Вечно я все путаю. *(Выходит налево.)*
Захедринский *(к Вольфу)*. Наш народ чрезвычайно одарен, но ему недостает чувства композиции. Не то что у вас.
Вольф. Другая традиция.
Захедринский. Определение красивое, правда, татаро-монгольское иго — это скорее несчастье, чем традиция.
Вольф. Разрешите, Иван Николаевич, с вами не согласиться. Вы правы,

говоря, что ваш исторический путь отличается от нашего, но то, что вы называете чувством композиции, от истории не зависит.

Захедринский. А от чего?

Вольф. От пространства. Мы живем тесно, а ваши пространства бесконечны. С ними трудно совладать.

Захедринский. Но вам это все же удается.

Вольф. Должен признаться, что не всегда. Расскажу один случай. Я строил дорогу от Байкала к Забайкалью, а значит, и от Забайкалья к Байкалу. Мы начали с обоих концов, рельсы должны были соединиться на полпути между Байкалом и Забайкальем или, что то же самое, между Забайкальем и Байкалом.

Чельцов. И что, не соединились?

Вольф. Откуда вы знаете?

Чельцов. Ну это же ясно.

Вольф. И мало того, что не соединились. Рельсы пошли в противоположном направлении.

Захедринский. Но отчего же в противоположном?

Вольф. Именно это для меня непостижимо.

Чельцов. Хорошо еще, что вообще пошли.

Вольф. Вы так считаете?

Чельцов. Конечно, а то могли совсем не пойти.

Лили. Вы чудесно выглядите, Татьяна Яковлевна, я буквально завидую вашей шляпке. У вас, в Тамбове, такие носят?

Татьяна. Я рада, что вам понравилось.

Чельцова. Я тоже нахожу, что Татьяна Яковлевна просто очаровательна. *(К Лили.)* Ваш веер, наверное, японский?

Лили. Настоящий японский.

Чельцова. А где вы его купили?

Татьяна. Неделикатный вопрос. Лили Карловна получила его в подарок.

Чельцова. От японца? Не знала, что они тут встречаются.

Татьяна. Но только в определенных кругах.

Лили. Да, да! *(Глядя на Чельцову.)* Только среди молодежи.

Вольф *(к Татьяне)*. Вы из Тамбова?

Татьяна. Я там учительствую в школе.

Чельцова. А что вы преподаете?

Слева входит Анастасия, неся самовар.

Захедринский. Ну, конечно, так и знал, что без самовара дело не обойдется. *(К Вольфу.)* Как вы, наверное, заметили, у нас не играет роли, что с чего начинается, поскольку все обязательно заканчивается самоваром. Мы большие любители подискутировать, но результат всегда один и тот же.

Вольф. Мне это не мешает.

Захедринский. Потому что для вас это экзотика, зато для нас — сама жизнь. А знаете, что хуже всего?

Вольф. Только без преувеличений, Иван Николаевич.

Захедринский. Хуже всего, что нам все это нравится. Пансионат, в котором мы имеем удовольствие пребывать, носит название «Ницца», но даже в настоящую Ниццу мы ездим со своим самоваром. Никуда не денешься.

Татьяна встает и присоединяется к Сейкину, который продолжает смотреть вдаль.

Татьяна. Петр Алексеевич, чай.

Сейкин. С Иваном Николаевичем?

Татьяна. Петр Алексеевич, я прошу...

Анастасия ставит самовар на стол, вазу с апельсинами переносит со стола на сервант.

Захедринский. Анастасия Петровна, уж если вы решили попотчевать нас чаем, не забудьте тогда и про варенье.

Анастасия. Будет, будет варе́нье. *(Уходит налево.)*
Чельцов *(глядя на ружье)*. А почему здесь ружье висит?
Чельцова. Оставь, Саша, тебе что за дело.
Чельцов. Если висит, значит, зачем-то повесили. Здесь кто-нибудь стреляет?
Захедринский. Насколько мне известно, никто.
Чельцов. Тогда зачем?
Захедринский. Может, поручик? Ведь он военный.
Сейкин *(глядя на горизонт)*. Любопытно.
Татьяна. Что, Петр Алексеевич...
Сейкин. Видите тот корабль?
Захедринский. Где? *(Встает и присоединяется к Сейкину и Татьяне.)*

Пауза.

Сейкин. Интересно, он к нам плывет или от нас.
Захедринский. Ну, это же так просто, поручик. Если к нам, он будет увеличиваться, а если от нас — уменьшаться. Разве в гарнизоне вас этому не обучали?
Татьяна. Он не увеличивается.
Сейкин *(по-прежнему глядя вдаль и не обращая внимания на Захедринского)*. И не уменьшается.

Пауза.

Захедринский. В самом деле.
Лили. Я тоже хочу посмотреть. *(Встает и присоединяется к Сейкину, Татьяне и Захедринскому.)*

Вольф и Чельцов следуют за ней.

Чельцова. Саша, ты куда?
Чельцов. Сейчас вернусь.

Сейкин, Татьяна, Захедринский, Вольф и Чельцов, сгруппировавшись у выхода на террасу, смотрят в сторону горизонта. Чельцова встает, садится, затем снова встает и присоединяется к ним.

(Глядя вдаль). А, чтоб его...
Чельцова *(предостерегающе)*. Саша!
Чельцов. И ни к нам, и ни от нас, сукин сын.
Вольф. Из-за чего вы так переживаете, Александр Иванович?
Чельцов. Так ведь если он ни к нам и ни от нас, куда же он тогда?
Захедринский. В ваших рассуждениях что-то есть.
Вольф. Не вижу повода для волнений. Корабль стоит на якоре. Абсолютно рациональное явление.
Захедринский. Разумеется, но только для вас. Не в обиду вам будь сказано, Рудольф Рудольфович, но вы лишены метафизического ощущения.
Вольф. Извините, но я здесь никакой метафизики не вижу.
Захедринский. Вот именно, не видите, хотя здесь все ясно, как на ладони. Александр Иванович, вы изучали философию?
Чельцов. Как-то не приходилось.
Захедринский *(к Вольфу)*. Видите? Не изучал. Но все же своим безошибочным инстинктом сумел охватить феномен в его высшем проявлении.
Вольф. Не понимаю.

С левой стороны входит Анастасия Петровна, неся на подносе чайник и большую банку варенья. Ставит поднос на стол рядом с самоваром. Доставляет стулья к столу, достает из серванта стаканы, блюдца, тарелочки и ложечки, накрывает стол.
Захедринский, Лили, Чельцов, Чельцова, Татьяна, Сейкин и Вольф отходят от балкона и, продолжая беседу, полукругом располагаются за столом. Садятся, начиная от левого конца полукруга, в следующем порядке: Чельцов напротив ружья, висящего на стене, лицом к нему. Далее, слева от него, Сейкин (правым профилем к зрителям), Вольф, Татьяна (лицом к зрителям), Чельцова, Лили (левым профилем к зрителям и напротив Сейкина), Захедринский (на правом конце полукруга).

Захедринский. Сейчас я вам объясню. Будем исходить из предпосылки, что ни к нам, ни от нас. Это вам, надеюсь, понятно.

Вольф. Нет.

Захедринский. Как бы это сказать попонятней... Вот мы здесь, а они там. А он — ни к нам, ни к ним.

Вольф. Кто — он?

Захедринский. Ну, тот корабль, разумеется! Да это и неважно, корабль — всего лишь символ. Однако, поскольку мы пожелали рассматривать корабль как категорию несимволическую, напрашивается вывод, что если он не к нам, то, следовательно, есть тому некие причины. Например, что он нас не любит.

Вольф. А почему не любит?

Захедринский. Кто его знает. Впрочем, Бог ему судья. Коль не любит, значит, не нравимся, насильно мил не будешь. Правда, поручик?

Сейкин. Это вы мне?

Захедринский. Кому же еще, вы здесь единственный поручик.

Анастасия Петровна выходит налево.

Вольф. Но это же означает, что тех он тоже не любит.

Захедринский. Каких тех?

Вольф. Ну там, тех, которые находятся в каком-нибудь другом месте. Ведь если он к ним тоже не...

Захедринский. Вы делаете успехи, но — любит, не любит, не в этом дело. А главное в том, что если он ни сюда, ни туда, тогда куда? Ну, куда, попытайтесь ответить.

Вольф. Не знаю.

Захедринский. Вот именно! Никуда! А ведь никуда — невозможно. Теперь сами видите, какая тут загадка.

Вольф. С этим я не соглашусь. Должно же быть — куда-нибудь.

Захедринский. Должно, да только не может.

Вольф. Но ведь так жить невозможно!

Захедринский. Невозможно, но приходится.

Вольф. У меня, чувствую, от всего этого голова разболелась.

Захедринский. Это у вас с непривычки. А вот мы так и живем, болит — а мы живем.

Вольф. Если он — никуда, а никуда — невозможно, то куда же, в таком случае...

Захедринский. Чудесно, еще немного, и мы сделаем из вас славянина. А не понимаете вы потому, что мудрствуете чрезмерно, как и все там у вас на Западе. А здесь, у нас, понимать нужно не разумом, а душой.

Вольф. То есть как это?

Захедринский. А вот сейчас увидите. Лилиана Карловна, у меня к вам просьба.

Лили. Ко мне?

Захедринский. Будьте добры, уговорите Петра Алексеевича, пусть он нам что-нибудь споет.

Лили. Отчего вы сами его не попросите?

Захедринский. Он со мной не разговаривает, а вам наверняка не откажет.

Сейкин. Интрига в духе Шекспира.

Захедринский. Вот, пожалуйста! Он уже что-то против меня имеет. Скажите ему, что это не для меня, а для Рудольфа Рудольфовича.

Татьяна. Да, да! Спойте что-нибудь, Петр Алексеевич, мы вас просим!

Чельцов. Хорошая мысль.

Захедринский. Для Рудольфа Рудольфовича в воспитательных целях.

Лили. Петр Алексеевич...

Сейкин *(встает)*. Хорошо, я спою.

Собравшиеся издают общий возглас одобрения. Раздается: «Браво!», «Споет, споет!», Чельцов: «Вот молодец!» и т. п.

Но не для Рудольфа Рудольфовича.

Захедринский. А для кого?

Сейкин. Уж это мое дело. *(Отходит от стола и снимает со стены гитару. Садится на диван и подстраивает гитару.)*

Захедринский *(к Вольфу)*. А теперь будьте внимательны.

Сейкин *(находит правильный тон и после короткого вступления начинает петь под аккомпанемент гитары)*.

Как грустно, туманно кругом,
Тосклив, безотраден мой путь,
А прошлое кажется сном,
Томит наболевшую грудь.

Ямщик, не гони лошадей.
Мне некуда больше спешить,
Мне некого больше любить.
Ямщик, не гони лошадей.

Между тем начинает смеркаться.

Как жажду средь мрачных равнин
Измену забыть и любовь,
Но память, мой злой властелин,
Все будит минувшее вновь.

Ямщик, не гони лошадей,
Мне некуда больше спешить,
Мне некого больше любить.
Ямщик, не гони лошадей.

Все было лишь ложь и обман.
Прощай, и мечты, и покой.
А боль незакрывшихся ран
Останется вечно со мной.

Ямщик, не гони лошадей,
Мне некуда больше спешить,
Мне некого... [1] *(Внезапно замолкает.)*

Хватит. *(Кладет гитару на диван.)*

Лили *(аплодируя)*. Еще, еще!

Остальные молчат.

Между тем наступили сумерки. С левой стороны входит Анастасия Петровна, неся горящую керосиновую лампу. Ставит лампу на стол и выходит налево.

Чельцов *(нарушив общее молчание)*. Как же это так, господа, если ничего не происходит, а все свершается?

Захедринский. Что вы имеете в виду, Александр Иванович?

Чельцов. Жизнь. Вот мы сидим себе посиживаем, чаек попиваем, а волосы у нас растут. Вроде бы что тут такого? А ничего. Даже не замечаем... А они растут, все длиннее становятся, и не успеешь оглянуться, нужно идти к парикмахеру.

Вольф. А лысый?

Чельцов. Что — лысый?

Вольф. Ну, если человек лысый. У него же волосы не растут.

Захедринский. Рудольф Рудольфович, вы бы постыдились.

Сидящие за столом приступают к церемониалу чаепития. Наливают в стаканы кипяток из самовара, кладут в розетки варенье и т. д.

Вольф. Это не ответ.

Захедринский. Вы — безнадежный человек.

Чельцов. Если волосы не растут, растет что-нибудь еще. Так все и идет само по себе.

Вольф. А, теперь понимаю — прогресс!

Чельцов. Какой еще прогресс, это все помимо нас идет.

[1] Музыка Я. Фельдмана, слова Н. Риттера.

Захедринский. Рудольф Рудольфович, вы бы лучше перестали эти ваши железные дороги строить. От них вам один лишь вред.

Вольф. От дорог — вред?

Захедринский. Они вам только голову заморочили, взор помутили. Все, что вы видите,— сплошные рельсы да рельсы.

Сейкин *(встает и возвращается к столу)*. Да перестаньте вы придираться к Рудольфу Рудольфовичу.

Захедринский. Я вовсе не придираюсь, я ему добра желаю.

Сейкин. Но ведь он прав.

Захедринский. С этими своими рельсами?

Сейкин. Именно с ними. Нас могут спасти только рельсы.

Захедринский. От чего?

Сейкин. От метафизики.

Захедринский. Да? А кто пел сейчас «Ямщика»?

Сейкин. Моя жизнь погублена, я не в счет.

Чельцов *(к Вольфу)*. И много вы их уже построили?

Вольф. Две тысячи триста восемьдесят пять километров.

Чельцов. А сколько это будет в верстах?

Захедринский. Какая разница, дело вовсе не в этом. Скажите, Рудольф Рудольфович, ну, строите вы, строите, а вот когда уже построите, что дальше?

Вольф. Как это — дальше...

Захедринский. Ну, дальше, то есть потом. Вот, предположим, опояшете вы этими вашими рельсами весь земной шар. Затем сядете в поезд, допустим в Харькове, и поедете. Едете вы, едете и думаете: вот и уехал я из Харькова. И так вам хорошо, да и разве кто-нибудь захочет оставаться в Харькове навсегда? Время летит, а вы едете и радуетесь: «Как чудесно, я еду». И тут выглядываете в окно — и что же вы видите? Опять Харьков.

Чельцова. Как же это, если он из Харькова уехал...

Захедринский. Земной шар круглый, сударыня.

Чельцова. Но не до такой же степени...

Вольф. Это демагогический вопрос. Я не намереваюсь ехать так долго.

Захедринский. Но ваши внуки... Вы, надо полагать, женитесь, заведете детей.

Чельцов. Имел я как-то дельце в Харьковской губернии. Сошел на станции, а от станции еще два дня подводой, ну, может, полтора, если лошади добрые. Смотрю, стоят перед паровозом два мужика, первый раз в жизни паровоз увидели. А в машине поршни туда-сюда ходят, пар бухает, а мужики стоят и стоят, смотрят и смотрят. А потом один и скажи другому: «Вот это техника, железо на железо, как кобель на сучку».

Чельцова. Саша!

Чельцов. А как сказать по-другому?

Татьяна. Петр Алексеевич, варенье.

Сейкин. Спасибо, не хочется.

Захедринский *(к Чельцову)*. Вы много ездите?

Чельцов. Да приходится, дела.

Захедринский. Так вам доводится многое повидать.

Чельцов. Э, где там! Что у нас увидишь. Везде одно и то же.

Чельцова. Да мой муж больше всего любит дома сидеть. Правда, Саша?

Чельцов *(уклончиво)*. Да так, иногда.

Захедринский *(к Чельцову)*. Вы спите хорошо?

Чельцов. Конечно. А что?

Захедринский. А вот я не очень. По ночам в кустах молодые офицеры стреляются, ну и будят.

Лили. Из-за любви?

Захедринский. Некоторые из-за любви, но чаще всего — из-за своего декадентства.

Чельцов. Знал я одного подпоручика. Его нашли в кровати, один сапог

в руке, а другой на ноге. И записку оставил: «Надоело снимать и надевать». Взял и застрелился.

Чельцова. Саша!

Чельцов. Но вроде не насмерть.

Захедринский. Ну вот видите. *(К Сейкину.)* А вы, поручик, не испытываете такого желания?

Сейкин. Сменим тему.

Захедринский. Отчего же? Самоубийство — дело обычное, человеческое.

Вольф. Отчего вы полагаете, что Петр Алексеевич намерен застрелиться, не понимаю.

Захедринский. Мне вдруг так показалось. А кроме того... *(К Сейкину.)* Вы, кажется, что-то писали, уж не завещание ли?

Татьяна. Иван Николаевич!

Захедринский. Да я так, по-дружески.

Татьяна. Поговорим о чем-нибудь другом.

Продолжительная пауза.

Чельцова *(к Лили)*. Говорят, вы в том театре играете голую негритянку.

Лили. Это не я, а мой партнер.

Чельцова. Переодетый?

Лили. И не негритянку, а мавра.

Чельцова. Какая разница. Я слышала, что вы его душите.

Лили. Нет, это он меня.

Чельцова. Никогда бы не позволила негру себя душить.

Чельцов. Мне рассказывали про одного негра в Омской губернии...

Чельцова *(резко)*. Саша!

Чельцов. Да ничего такого о нем не говорили.

Лили *(к Захедринскому)*. Иван Николаевич, еще варенья?

Захедринский. С удовольствием.

Сейкин *(внезапно встает)*. Лилиана Карловна!

Все перестают заниматься чаепитием и поворачиваются к Сейкину. Пауза.

Разрешите мне просить вашей руки.

Татьяна встает из-за стола и уходит через балкон налево. Пауза.

Вы согласитесь выйти за меня замуж?

Захедринский *(вставая со стула)*. Думаю, что Лилиана Карловна предпочла бы побеседовать с вами наедине.

Сейкин. Мне скрывать нечего.

Захедринский снова садится.

Лилиана Карловна, я хотел бы обрисовать наше будущее. Обвенчаться мы можем сразу же, хоть завтра. На вас будет белоснежное платье. Деньги на платье найдутся, я одолжу. Готов заложить саблю, но одолжить сумею. А потом поедем ко мне, в гарнизон. Я служу в Заамурском полку, ехать нам придется далеко. Вам у нас понравится, там нет ничего, кроме степи,— простор, полностью открытый взгляду. А квартиру снимем в пригороде, там дешевле, в самом крайнем доме, из окна только степь видна. Одну комнатку, но нам и того хватит, больше и не нужно, чтобы свить гнездышко для нашей любви. Дни я буду проводить в казармах, заниматься муштрой и прочими подобными армейскими делами, зато ночи будут принадлежать нам. Разве только иной раз в казино загляну, в карты перекинуться, вы же понимаете, с однополчанами нужно жить в ладу, а за картами коньячок. Так и полночь наступит, а если даже и до утра, так ведь вы же меня любите...

Захедринский *(про себя)*. Свинья.

Сейкин. Да вам и не придется днем сидеть дома. Некоторые из старших офицеров женаты, так что общество и для вас найдется. Супруга

полковника устраивает чай для дам-офицерш, даже с фортепиано. Городок небольшой, надо признать, но люди и там живут. Будут вам рады, если приедете. Аптекарша станет заботиться о вас как родная мать. А городничиха пригласит в Дамский Кружок Вязания на Спицах, вышьете для себя салфетку. Или шарф для меня свяжете...

Пауза.
Чельцов украдкой подкладывает себе на розетку варенье из банки и несколько раз стучит при этом ложечкой о розетку, поскольку варенье не отстает от ложечки.

Чельцова. Тихо!

Сейкин. А через несколько лет я получу повышение. Ну там через пять или десять, но получу непременно, а время быстро проходит, сами убедитесь. Дни долго тянутся, зато годы летят. А если у нас и дети появятся, так вы даже не заметите.

Захедринский *(отворачивается, сидя на стуле)*. Я не могу этого слышать.

Сейкин. Лилиана Карловна, так вы согласны?

Продолжительная пауза.

Лили. Да.

Сейкин. Как это...

Лили. Я выйду за вас замуж.

Сейкин. Вы...

Лили. Я принимаю ваше предложение.

Сейкин еще некоторое время стоит, после чего, обогнув стол со стороны авансцены, быстро, почти бегом уходит направо.

Чельцова *(встает и кричит ему вслед)*. Петр Алексеевич!

Пауза.
Лили встает и выбегает налево.

Захедринский *(к Чельцову)*. Знаете, из-за чего погибнет Россия?

Чельцов. Из-за чего?

Захедринский. Из-за того, что даже декадентам жить хочется.

Чельцова *(садится)*. Бедная Лилиана Карловна...

Чельцов. Но он же сделал ей предложение.

Чельцова. Замолчи сию минуту!

Пауза.

(Встает.). Пойду к ней. Не ровен час что-нибудь над собой сделает.

Захедринский. Да, идите к ней, лучше не оставлять ее одну.

Чельцова выходит налево. Вольф встает, берет шляпу и трость, идет налево.

Захедринский. Вы тоже?

Вольф *(задержавшись)*. Нет, но хотелось бы поостыть, слишком много впечатлений. *(Выходит налево.)*

Пауза.

Захедринский. Ну и что вы, Александр Иванович, на все это скажете?

Чельцов *(достает носовой платок и вытирает лоб)*. Я же говорил, что слишком жарко.

Захедринский. Нет, вы только посмотрите на этого Сейкина. Ничтожная фигура, не так ли?

Чельцов *(снисходительно, даже с некоторой симпатией к Сейкину, в смысле: не нужно быть к нему слишком строгим)*. Поручик как поручик.

Захедринский. Не совсем. Лермонтов хоть стихи писал, а этот не посмеет даже солдату в морду дать.

Чельцов. Э-э, посмеет, наверное.

Захедринский. А если и посмеет, так слишком мягко.

Чельцов. Все кончится по-доброму.

Захедринский. А вот я вовсе не уверен. Слишком много страстей. Вы хоть раз видели столько в этих ваших губерниях?

Чельцов *(встает)*. Пойду поищу его. *(Идет направо, проходя мимо ружья, останавливается.)* Висит, все висит. *(Выходит направо.)*

Пауза.
Захедринский барабанит пальцами по столу. Встает, идет направо, останавливается, недолго стоит, возвращается к столу, садится.
С левой стороны входит Татьяна, в другом костюме, на этот раз — темных тонов, и в другой шляпке. За ней следом Анастасия несет чемодан, плащ и большой черный зонт.

Захедринский *(вставая)*. Далеко собрались, Татьяна Яковлевна?
Татьяна. Уезжаю.
Захедринский. В Тамбов?

Татьяна подходит к нему и протягивает руку, желая проститься.

Вы хоть присядьте перед дорогой. Так просто не уезжают.

Татьяна садится. Анастасия ставит чемодан на пол, стоит и ждет.

Анастасия Петровна, прошу вас, подождите внизу.

Анастасия берет чемодан и выходит направо.

Неужели это так необходимо.
Татьяна. Скоро учебный год начинается, а я еще должна задания приготовить.
Захедринский *(садится напротив Татьяны)*. Вы весьма добросовестная учительница.
Татьяна. Это мой долг.
Захедринский. Нам будет вас недоставать.
Татьяна *(благодарно улыбается)*. Ну, не всем.
Захедринский. Зато некоторым — очень. Мне, например.
Татьяна. Вы слишком добры.
Захедринский. Нет, я человек дурной. Я тщеславен, дерзок, несолиден, много болтаю, много пью...
Татьяна. Вы недооцениваете себя.
Захедринский. Я слишком хорошо себя знаю. Вам-то не все обо мне известно, а расскажи я вам, вы бы все равно не поверили, но это и к лучшему. И коль скоро вы не все про меня знаете, то...

Пауза.

Татьяна. То что?
Захедринский. То, может, вы останетесь со мной...
Татьяна. В Крыму?
Захедринский. Навсегда.
Чельцов *(голос за сценой)*. Петр Алексеевич!..
Татьяна. Боюсь, что это невозможно. Вы очень мне нравитесь, но...
Захедринский. Но вы не любите меня.
Татьяна. Если бы нам довелось встретиться при других обстоятельствах...
Захедринский. Понимаю.
Татьяна. Нет, вы не все понимаете, видите ли... Ах, как бы это объяснить...
Захедринский. Объяснять не нужно.
Татьяна. Я не собираюсь выходить замуж.
Захедринский. За меня?
Чельцов *(за сценой, на этот раз с большего расстояния)*. Петр Алексеевич!
Татьяна. Ни за кого. Что не означает, будто я не хочу быть счастлива, но личное счастье — это же эгоизм. На свете так много несчастья... Жить нужно ради людей...
Захедринский *(поняв, что он окончательно отвергнут, но не по социально-общественным причинам и что надежды для него не остается)*. Ах вот как...
Татьяна. Помогать людям...
Захедринский. Как помогать?
Татьяна. Приносить пользу. Надо жить не для себя, но для общества, строить, лечить, просвещать...

Захедринский. Людей просвещать?

Татьяна. Вы ведь сами знаете, как много можно сделать. Сколько вокруг нужды, сколько невежества.

Захедринский. Конечно, знаю. Я и сам нищ и невежествен.

Татьяна. Нужно идти в народ.

Захедринский. Не советую.

Татьяна. Вы думаете, что люди злы? Неправда. Только кажется, что они злы, потому что не знают, как надо жить.

Захедринский. И вы им расскажете.

Татьяна. Не знают, потому что их окружает злой мир. Нужно изменить мир, тогда изменятся люди.

Захедринский. А разве мир — это не люди?

Татьяна. Не сразу, а через сто, двести лет... Сейчас повсюду зло и несправедливость, но через сто, двести лет человек станет лучше, прекраснее... Все зависит от нас. Только надо работать, работать, работать...

Пауза.

Захедринский. Хочу вам кое-что предложить. Если уж вы непременно желаете жертвовать собой ради всего человечества, то, может, согласитесь начать с меня?

Татьяна. С вас?

Захедринский. Да, пожертвовать собой ради меня. Ведь принести себя в жертву одному человеку легче, чем всему человечеству. Или, если вам угодно, трудней. Во мне вы найдете богатое поле деятельности, я уже говорил, какой у меня характер. Для вас это станет прекрасным страданием.

Татьяна *(встает и подает руку Захедринскому)*. Бог с вами.

Захедринский. Мне этого мало. *(Целует перчатку Татьяны.)* Я провожу вас.

Татьяна. Не нужно. Меня проводит Анастасия Петровна.

Захедринский. Для меня это не одно и то же.

Татьяна идет направо. Захедринский идет рядом с ней, потом останавливается.

Adieu?[1]

Татьяна. Adieu.

Татьяна выходит направо. Захедринский возвращается, минуту стоит на середине сцены, идет в сторону балкона, недолго задерживается в дверях балкона, смотрит в темноту. Быстро оборачивается направо, в сторону входа в гостиную. С правой стороны входит Ч е л ь ц о в.

Чельцов. Его нигде нет. Зато встретил Татьяну Яковлевну. Сказала, что уезжает. Неужели правда?

Захедринский. Правда.

Чельцов. Верно, так оно и есть, Анастасия Петровна несла ее чемодан. Иван Николаевич, что же тут творится?

Захедринский. Ничего особенного. Все идет своим чередом.

Чельцов *(идет к серванту, открывает его)*. Нету. *(Переставляет фарфоровую и стеклянную посуду на полках.)*

Захедринский. Что вы ищете, Александр Иванович?

Чельцов. Вот он! *(Достает графин с вишневкой.)* Я должен чего-нибудь выпить. Меня от всего этого аж колотит. *(Идет к столу и ставит на него графин.)* А вы?

Захедринский. Я тоже выпью.

Чельцов возвращается к серванту и достает из него две рюмки. Оба садятся за стол — Чельцов на своем прежнем месте, лицом к стене, на которой висит ружье, Захедринский — напротив него, спиной к ружью.

Чельцов *(поднимая рюмку)*. Здоровье Петра Алексеевича.

Захедринский. Обязательно?

Чельцов. Ему это очень нужно.

[1] Прощайте *(франц.)*.

Выпивают.

(С облегчением выдыхает, удобнее усаживается на стуле, расслабляется.) Со всех сторон какие-то предзнаменования, Иван Николаевич, шагу нельзя сделать, чтобы не напороться на что-нибудь диковинное. А ведь все идет вроде бы обыкновенно, но как-то так... боком.

Захедринский. Боком?

Чельцов. Да. Вперед, да не передом. Вам не приходилось видеть волка?

Захедринский. Пожалуй, нет.

Чельцов. Так волки ходят. Вперед, но как бы наискосок, будто у них ноги косят. Потому и нет у меня к ним доверия.

Захедринский. Волков здесь нет.

Чельцов. Э, да вы просто не знаете. Они есть везде. Их полно. Вот, может, и сейчас под столом сидит один. А что хуже всего, так это оборотни.

Захедринский. Вам доводилось встречать?

Чельцов. Лично мне — нет. Боже упаси! Но говорят, в Москве появился такой — из двух частей.

Захедринский. Из двух?

Чельцов. Да. У него голова отдельно, а туловище — тоже отдельно. Туловище в генеральском мундире, а голова — никто не знает, что за голова, потому что без мундира. Туловище бродит по кремлевским залам и ищет голову, а голова летает по воздуху и ищет туловище. Так и рыскают с полуночи до рассвета, а найти друг друга не могут.

Захедринский. В Кремле разминуться легко.

Чельцов. Вот именно. Влетит голова в один зал, так туловище из него только что вышло, а то туловище войдет, но головы там уже нет. Ну, они и кличут друг друга.

Захедринский. Как?

Чельцов. Голова нормально, она же голова. А вот у туловища нормального голоса нет, откуда он у туловища. Головы нет, и потому сверху оно молчит. Один только звук может издавать, но только снизу, то есть из... *(Прервавшись, поворачивается на стуле и кричит в сторону левой кулисы.)* Матреша!

Чельцова *(невидимая за левой кулисой)*. Чего тебе?

Чельцов. Как мне про это сказать по-другому!

Чельцова. По-другому тоже не говори!

Чельцов. Ну, вы понимаете.

Захедринский. Бедная Россия.

Пауза.
Чельцов разглядывает ружье и уже не спускает с него глаз.

А что, если мы еще его поищем?

Чельцов *(рассеянно, разглядывая ружье)*. Кого?

Захедринский. Петра Алексеевича.

Чельцов *(встает, идет к ружью, останавливается перед ним)*. На волка еще годится, а на оборотня...

С левой стороны входят: Лили, Вольф и Чельцова. Лили в другом костюме. Вольф несет трость под мышкой, плащ переброшен через плечо, в руках два чемодана.
Захедринский встает.

Чельцова *(к Лили)*. Может, цыпленочка на дорогу?

Лили. Вы так добры, Матрена Васильевна, но я действительно спешу.

Чельцова. Но как же так, не евши...

Лили. Спасибо вам за все.

Чельцова. Да не за что, не за что. Поболтали, душу отвели, только и делов. *(Целует Лили в обе щеки.)*

Захедринский. Вы уезжаете?

Лили *(подходит к нему)*. Да, вот получила ангажемент и...

Захедринский. ... и уезжаете. Как вижу, не в одиночестве.

Лили. Рудольфу Рудольфовичу со мной по пути.

Вольф. Так совпало.

Захедринский. Да, конечно. Все эти... рельсы.
Чельцова. Да что же это — на голодный желудок!
Лили *(приближается к Захедринскому)*. Иван Николаевич, можно вас на два слова?

Лили и Захедринский отходят в угол направо, к авансцене. Чельцова садится на диван, Вольф — на стул. Чельцов стоит перед ружьем, всматриваясь в него и не обращая внимания на присутствующих.

Если вы встретите Петра Алексеевича...
Захедринский. Может, лучше подождать, дитя мое? Побегает по саду и вернется.
Лили. Не верится, да и мне это безразлично. Я хотела вам сказать, что...

Пауза.

Захедринский. Так что же?
Лили. ...что если вы будете в чем-нибудь испытывать нужду...
Захедринский. Ну, к примеру, в чем?
Лили. Если я смогу хоть чем-то быть вам полезна...
Захедринский. Милая Лилиана Карловна, не морочьте себе голову из-за старика. Я ни в чем не нуждаюсь, а если бы и нуждался, не заслуживаю ничего хорошего.
Лили. Но если все же...
Захедринский. Вы молоды, перед вами будущность. Театр, публика, слава... Главное, не отказывайтесь от избранного пути.
Лили. Иван Николаевич, все это неправда.
Захедринский. Вас ожидает еще столько прекрасного.
Лили. Я вовсе не играла Дездемону.
Захедринский. Ну и что? Еще сыграете. Впереди у вас целая жизнь.
Лили. Я вообще ничего не сыграла, все только хотела.
Захедринский. Совсем ничего?
Лили. Какие-то жалкие рольки, не заслуживающие внимания. И вечно только ждать, улыбаться, делать вид, что ты великая актриса. А театр... Вы не знаете, что там за жизнь.
Захедринский. Знаю.
Лили. Ждать... А чего жду я, Иван Николаевич?
Захедринский. Все мы чего-нибудь ждем.
Лили. Но я, чего жду я? Петр Алексеевич человек неплохой, к жизни в гарнизоне я бы как-нибудь смогла привыкнуть. Говорил, что у нас будут дети... *(Достает носовой платок и вытирает слезы.)*
Захедринский. Ну, ну, не стоит.
Лили. Он был прав, дни тянутся, а годы летят. Вы хоть знаете, сколько мне лет?
Вольф *(встает)*. Лилиана Карловна, мы опоздаем на поезд.
Лили *(прячет платок)*. Уже иду, Рудольф Рудольфович.
Захедринский. Куда же вы отсюда поедете?
Лили. В одно имение в Тульской губернии. Помещице Раневской нужен кто-нибудь, чтобы читать ей стихи.
Захедринский. В Тульскую? Далековато.
Лили. Там есть вишневый сад...
Захедринский. Что же вы намерены делать в том саду?
Лили. Ждать, вдруг что-то произойдет.
Захедринский. О да, обязательно.

Грохот выстрела. Чельцов, сняв ружье со стены, выстрелил под стол.

Чельцов. Попал!
Чельцова *(к присутствующим)*. Прошу вас извинить, господа. *(К Чельцову.)* Купец, а стреляет. Постыдился бы людей.
Чельцов. Кто-то в конце концов должен был выстрелить.
Чельцова. Но почему же именно ты?
Чельцов. Потому что не смог больше терпеть.
Чельцова. Сию же минуту повесь, это не для тебя!
Чельцов *(вешая ружье на стену)*. Висит, а зачем — неизвестно.

С левой стороны быстрым шагом входит Владимир Ленин.

Ленин. Что? Уже пора?

Ленин резок, собран, энергичен, насторожен, негромок, целеустремлен, но внешне сдержан и лаконичен. Движения короткие, быстрые и решительные. Любая карикатурность исключается.

Захедринский. Еще рано, Владимир Ильич. Вы подумали, что это «Аврора», но ошиблись. «Аврора» будет в Петербурге.

Ленин. Что ж, я подожду. *(Выходит налево.)*

Чельцова *(к Лили)*. А может, пирожков?

Вольф. Лилиана Карловна, пора.

Лили *(к Захедринскому)*. До свиданья, Иван Николаевич.

Захедринский. Будьте счастливы.

Лили прощается со всеми, кроме Вольфа.

Чельцов. Вы вернетесь, Лилиана Карловна?

Лили. Кто знает...

Чельцов. Возвращайтесь обязательно, в домино сыграем.

Чельцова. И берегите себя. И смородина, не забыли, что я говорила о смородине?

Лили. Помню.

Вольф прощается со всеми общим чопорным поклоном. Берет плащ, трость и чемоданы и направляется вслед за Лили направо. Проходя мимо серванта со стоящей на нем вазой с апельсинами, задерживается, ставит на пол чемоданы и набивает себе карманы апельсинами.

Лили. Рудольф Рудольфович, мы опоздаем на поезд.

Вольф берет чемоданы и выходит направо вслед за Лили.

Чельцова. Смородина! Никогда не забывайте!

Лили *(за сценой)*. Не забуду!

Пауза.

Чельцов. Какая еще смородина...

Чельцова. Уж она знает какая.

Пауза.

Чельцов. Ушли.

Чельцова. Все уезжают.

Захедринский *(к Чельцову)*. Вы сейчас насчет домино обмолвились.

Чельцов. Да, что-то говорил.

Захедринский. Может, сыграем партию до ужина?

Чельцов. С вами?

Захедринский. А вы бы с кем хотели?

Чельцов достает из кармана кожаную коробочку, дорожный комплект домино. Отодвигает стаканы и тарелки, высыпает кости домино на стол.

Чельцова. Но ты-то хоть не уезжаешь?

Чельцов. Мне ехать некуда.

Чельцов и Захедринский присаживаются к столу, чтобы играть в домино. Чельцова садится на диван, достает из сумки рукоделие и начинает вязать на спицах.
Пауза.
Чельцов и Захедринский играют в домино.

Чельцов. Что это вы?

Захедринский. А разве так нельзя?

Чельцов. Да это же сюда не идет!

Чельцова. Саша, господин Захедринский знает, что делает.

Захедринский. Тогда, может, так. *(Берет кость назад, ставит другую.)*

Игра в домино продолжается. Чельцов, сосредоточившись, что-то напевает. С улицы доносится, сначала слабо, а потом все громче цокот конских копыт по мостовой. Захедринский отвлекается от игры и прислушивается.
Пауза.

Чельцов. Чего вы ждете...

Цокот копыт нарастает. Захедринский встает из-за стола и выходит на балкон.

(С упреком.) Иван Николаевич, а домино!

Цокот копыт затихает, отдаляется. Захедринский возвращается с балкона.

Ну и что вы увидели?

Захедринский *(садясь к столу)*. Извозчика.

Чельцов. Эка невидаль.

Захедринский. А на извозчике — сестры Прозоровы. Возвращаются с вокзала.

Чельцов. Не уехали, стало быть, в Москву?

Захедринский. По-видимому, нет.

Чельцова. Ну и хорошо, да с какой им стати куда-то ехать.

Чельцов. Ваш ход.

С левой стороны входит Анастасия Петровна.

Анастасия. Телеграмма для господина Чельцова.

Чельцов. Вот черт... *(Встает из-за стола и берет у Анастасии Петровны телеграмму.)* Матреша, еду!

Чельцова. Боже мой, куда же опять...

Чельцов. В Тульскую губернию. Продают.

Чельцова. Кто продает, что продают...

Чельцов. Вишневый сад.

Чельцова *(с подозрением)*. Вправду продают?

Чельцов *(читает телеграмму)*. «Раневская оставляет имение и переезжает в город. Продает вишневый сад. Выезжай тотчас». Подписано: Ермолай Алексеевич Лопахин.

Чельцова. А кто такой этот самый Лопахин?

Чельцов. Ермолка Лопахин, мой компаньон.

Захедринский. А на что вам этот сад?

Чельцов. Как на что, сад вырубим, а землю опять продадим. Дело выгоднейшее.

Захедринский. А не вырубать нельзя?

Чельцов. Рассуждаете как дитя малое. Матреша, собирай саквояж.

Чельцова *(выходя налево)*. Боже ж ты мой...

Захедринский встает.

Чельцов. Ну, Иван Николаевич, может, когда еще свидимся.

Троекратно обнимаются, похлопывая друг друга по спине.

Захедринский. Если когда-нибудь захотите...

Чельцов. То к вам наверняка не обращусь. В делах вы ничего не смыслите.

Захедринский. Да не продавать, просто поболтать.

Чельцов. А, это другое дело. С вами — всегда готов, вы человека понимаете. *(Идет налево.)*

Захедринский. Александр Иванович, а в чем я смыслю?

Чельцов останавливается, поворачивается и в недоумении разводит руками. Поворачивается и намеревается выйти налево, но с левой стороны входит Чельцова, в плаще и шляпе. Несет большой саквояж, а также плащ и картуз Чельцова.

Чельцова. Уезжаем.

Чельцов. Мы оба?

Чельцова. Я еду с тобой. Хватит с меня!

Чельцов. Но... Но мы вдвоем не поместимся в поезде!

Чельцова. Мог бы придумать что-нибудь поумней. *(Ставит саквояж на пол и помогает ему надеть плащ, Чельцов послушно подчиняется, она надевает ему на голову картуз.)* Иван Николаевич, не простужайтесь и ешьте побольше фруктов.

Захедринский. Постараюсь, Матрена Васильевна.

Чельцова подает руку Захедринскому.

Мадам...

Чельцова. Ну, Саша. *(Идет направо.)*

Чельцов берет саквояж и идет за ней. Они выходят направо.
Захедринский возвращается к столу, перемешивает кости домино, садится и начинает снова их раскладывать. Играет в домино сам с собой.
С левой стороны входит Владимир Ленин.
Захедринский поднимает голову, но тут же возвращается к своему занятию.
Ленин садится напротив Захедринского и пристально на него смотрит, опершись локтями о стол.
Пауза. Захедринский, занятый игрой, не обращает внимания на Ленина.
Ленин берет со стола банку с вареньем и ложечку. Вместе со стулом поворачивается так, что теперь он сидит лицом к зрителям, а левым профилем к Захедринскому. Сев поудобнее и положив ногу на ногу, поедает варенье из банки.
Захедринский поднимает голову и сбоку смотрит на Ленина.
Немного спустя Ленин перестает есть варенье и поворачивает голову к Захедринскому.
Некоторое время они смотрят в глаза друг другу.

Ленин. А я знаю все.

Еще минуту продолжается поединок взглядов.
Ленин отворачивается от Захедринского и продолжает, сидя лицом к зрителям, есть варенье.
Захедринский не опускает голову и не перестает сбоку смотреть на Ленина, поедающего варенье.
Занавес.

АКТ II

ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ

Архитектура сцены та же, что в I акте. Однако цвет стен изменился, он стал грязно-желтым. Исчезли плюшевые портьеры и ламбрекен, которые обрамляли выход на балкон в I акте. Их заменил обычный легкий небольшой занавес, состоящий из двух половин. Сейчас он раздвинут. Вид на балкон и перспектива, до самого горизонта, те же, что в I акте. С левой стороны, у стены, перпендикулярной авансцене, то есть у стены 1-й, там, где в I акте стоял секретер, теперь стоит «функциональный» столик машинистки, на нем пишущая машинка, модель первой четверти XX века. Стопка листов уже напечатанных, чистая бумага, подготовленная к работе. Все разложено очень аккуратно, что свидетельствует о педантичности машинистки. В машинке — лист бумаги с копиркой и подложенным вторым листом для копии, уже частично заполненные текстом. Перед столиком конторский табурет.

На середине сцены, но не точно по центру, чтобы не перекрывать выход на балкон, а немного влево от центра, письменный стол, стоящий перпендикулярно авансцене. Это не типовой современный письменный стол, представляющий собой столешницу, лежащую на двух тумбах с ящиками, но старинный стол на четырех ножках из темного, благородного дерева, частично крытый зеленым сукном (не в стиле «бидермайер», а более раннем и легком). В отличие от столика машинистки, где царит строгий порядок, здесь хаос и неразбериха. Высокие стопы разнообразных папок, бумаг, документов и т. п. небрежно перемешаны. Чернильный прибор и ручка в том же изысканном стиле, что и стол. Графин для воды и стакан. Воды в графине нет.

Слева от стола стул для сотрудника, который будет называться «стул за столом». Справа — стул для посетителей, называемый «стул перед столом». Оба стула с мягкой обивкой, по стилю соответствуют письменному столу. У скошенной стены справа, то есть у стены 4-й,— крытый клеенкой «современный» диван с торчащими из него пружинами и волосом. Возле правой стены, перпендикулярной авансцене, то есть возле 5-й стены, неподалеку от выхода направо и ближе к авансцене — прямоугольный столик, обращенный передней (одной из двух длинных) стороной к зрителям. С противоположной, не видимой зрителю стороны в столике имеется выдвижной ящик. На столе большая конторская книга (или гроссбух), небольшой обгрызанный карандаш на толстой цепочке (почти цепи), не соответствующей размерам карандаша. Книжечка билетов, две квитанционные книжки, стакан с недопитым чаем и ложечка.

На стене, примыкающей к коридору, перед правой рамой сцены, в самом выходе за правую кулису казенная табличка с надписью по-русски, но латинским шрифтом: «Ne kurit».

День. Погода такая же, как в I акте.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА II акта
в порядке их появления на сцене

ИВАН НИКОЛАЕВИЧ ЗАХЕДРИНСКИЙ
ТАТЬЯНА ЯКОВЛЕВНА БОРОДИНА
АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ЧЕЛЬЦОВ
ИЛЬЯ ЗУБАТЫЙ
РУДОЛЬФ РУДОЛЬФОВИЧ ВОЛЬФ
ЛИЛИ КАРЛОВНА СВЕТЛОВА
МАТРЕНА ВАСИЛЬЕВНА ЧЕЛЬЦОВА
ФРАНЦУЗ
ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧ СЕЙКИН

ДЕЙСТВИЕ

Занавес поднимается.

В балконных дверях, опершись вытянутой рукой на левую притолоку двери, стоит Иван Николаевич Захедринский и смотрит наискосок вправо на сад, расположенный под балюстрадой и не видимый для зрителя. Захедринский в том же возрасте, что в I акте, ему около пятидесяти лет. На нем — подпоясанный в талии махровый купальный халат ярко-красного цвета, длиной до половины голени, спереди два больших накладных кармана. На босых ногах домашние туфли с задником (лучше пляжные сандалии, но в любом случае обувь не должна ограничивать свободу движений актера, навязывая ему определенную пластическую манеру).

За столиком с пишущей машинкой сидит Татьяна Яковлевна Бородина. Она в том же возрасте, что в I акте, ей около двадцати восьми лет. Одета в военную гимнастерку защитного цвета российского постреволюционного образца, с воротником-стойкой, стянутую в талии военным ремнем. Юбка синего флотского цвета и военные сапоги. Короткая прическа «под мальчика» с пролетарским, спартанским нюансом.

Татьяна быстро печатает на машинке. Перестает печатать и с ожиданием оглядывается на Захедринского.
Пауза.

Захедринский. Скучно, Татьяна Яковлевна.

Пауза.

Не вообще, разумеется. Жизнь вообще стала лучше и веселей. Но в деталях...

Пауза.

Вот, к примеру, идет Илья Зубатый.

Татьяна встает, идет в сторону балкона, на мгновение задерживается, как бы изменив свое первоначальное намерение, и, не замеченная Захедринским, возвращается к столику. Садится.

Ничего странного в том, что он идет, конечно, нет. Купил «Комсомольскую правду» и теперь возвращается, да и как он мог не вернуться? И что сейчас от ворот идет по аллейке, тоже понятно, ведь кроме как через ворота он и не мог вернуться. Естественно и то, что идет по аллейке. Человек он культурный и топтать газоны не станет. Какая скука!

Пауза.

Ну, а что будет дальше? Вам известно, товарищ Татьяна, что будет дальше?

Татьяна. Нет.

Захедринский. А мне известно. Аллейка приведет его к цветочной клумбе. И тут наступит конец детерминизму и возникнет альтернатива. Наш пролетарский поэт будет иметь две возможности. Обойти клумбу с левой стороны либо обойти ее с правой. Какую сторону он предпочтет? Загадка будущего, момент неожиданности. Неужели вы не ощущаете сладостного возбуждения, которое нам дает неуверенность?

Татьяна старательно и без видимой необходимости перекладывает на своем столике бумаги из одной стопки в другую.
Пауза.
Захедринский отрывается от балконной двери и оборачивается к Татьяне.
Пауза.

Нет, не ощущаете?

Пауза.

И правильно делаете, что не ощущаете. Илья Зубатый обойдет клумбу с левой стороны. Я наблюдаю за ним уже две недели, и еще ни разу не было случая, чтобы с правой. Хотите пари, что с левой?

Пауза.

О, я не предлагаю вам большой ставки. Я хочу сказать — большой для вас. Договоримся, что если вы пари проиграете, то за ужином сегодня вечером сядете рядом со мной. Со мной, а не с Зубатым.

Пауза.

Я хочу вам помочь, Татьяна Яковлевна. Привнести хоть немного азарта в нашу правильную и творческую, но все же несколько монотонную жизнь. Победа пролетариата сомнению не подлежит, но разве мы не заслужили хоть чуточку риска? Тем более что сегодня четверг, а по четвергам на ужин всегда подают рыбу с хреном. *(Быстро оборачивается и смотрит на сад.)* Вот, черт побери! Excusez le mot [1], Татьяна Яковлевна, но уже поздно. Заговорился с вами, а он тем временем обогнул клумбу, и я даже не заметил, с какой стороны!.. Не стану вас обманывать и говорить, что с левой. Хотя наверняка так оно и было... Я человек чести, пусть вас это, возможно, и удивит. *(Продолжая смотреть на сад.)* Уже переступил порог «Красногвардейца».

Пауза.

Ну вот, уже вошел. *(Покинув балкон, выходит на сцену.)* Так мы никогда и не узнаем, Татьяна Яковлевна, все потеряно. Как поступил Илья Зубатый, пролетарский поэт, пребывающий в доме отдыха «Красногвардеец» в Крыму, двадцать девятого июля тысяча девятьсот двадцать восьмого года? Обошел он клумбу с левой стороны или с правой, так и останется для нас загадкой на веки вечные.

С левой стороны входит Ч е л ь ц о в, уже без бороды. В картузе, сапогах и длинном, до пола, грязном фартуке. Перед собой держит жестяной бачок, с верхом наполненный мусором и кухонными отходами. Чельцов в том же возрасте, что в I акте, ему около сорока пяти лет.

Товарищ Чельцов, что сегодня на ужин?

Чельцов. Рыба с хреном. *(Проходит направо.)*

Захедринский. А вы бы не могли быть так любезны — через черный ход?

Чельцов. Любезны мы были при царе, а теперь все по-нашему.

Захедринский. Справедливо, просто я забыл.

Чельцов выходит направо.

Так на чем мы остановились, товарищ Бородина?

Татьяна *(читает последние строчки на листе, вставленном в машинку)*. ...С пролетарским приветом, заместитель начальника Управления по делам

[1] Простите за выражение *(франц.)*.

зрелищ, прессы и издательств при Совете Народных Комиссаров Захедринский Иван Николаевич.

Захедринский. Но текст, сам текст.

Татьяна *(читает весь напечатанный текст)*. Алексею Максимовичу Горькому, Капри. Дорогой товарищ Горький! Ваше драматическое произведение, озаглавленное «На дне», требует обсуждения. Само произведение верно отображает народную нищету при капиталистическом строе. Однако его название вызывает возражения, поскольку может быть истолковано как намек на нашу современную действительность. В связи с чем рекомендуем название изменить. Приводим перечень приемлемых названий: «Не на высоте», «До вершины далеко», «У подножия горы», «Пока что — на дне». И все же, так как каждое из перечисленных названий тем не менее позволяет предположить, что ситуация наша не на высочайшем уровне, предлагаем в качестве названия для пьесы: «На вершине». Подписал...

Захедринский *(с недоверием)*. И я это продиктовал?

Татьяна. Лично вы.

Захедринский. В таком случае следует подписать. *(Садится за письменный стол.)*

Татьяна вынимает лист с текстом из машинки и подает его Захедринскому на подпись.

(Макает перо в чернильницу, заносит ручку над листом, намереваясь подписать, колеблется, кладет ручку на место.) А знаете что, товарищ Бородина? Есть идея.

Татьяна не реагирует.

Не станем отправлять письмо. Чем заниматься перепиской, поеду-ка я на Капри лично. То есть — в командировку. Дело это деликатное, лучше обсудить его с Максимом наедине. Поедете со мной?

Татьяна не реагирует.

Я понимаю, вам неприятно ехать в капиталистическую страну. Она вам отвратительна. Мне тоже. Но это ваш долг, не могу же я ехать без секретаря. Вместе в борьбе, вместе в самопожертвовании ради пролетарской отчизны — таков наш девиз. Будем испытывать отвращение вместе. Что скажете?

Татьяна не реагирует.

(Он поворачивается к Татьяне лицом к лицу, как человек, решившийся на окончательное объяснение.) Товарищ Бородина, если уж вы со мной спите, то почему не можете любить меня?

Татьяна. Вы спрашиваете официально, товарищ начальник?

Захедринский. Абсолютно официально.

Татьяна. Потому что это не входит в мои обязанности.

Захедринский. Тогда почему спите со мной?

Пауза.

Ведь не ради карьеры. Для этого вы слишком чисты идеологически.

Татьяна. Я удовлетворяю мои потребности.

Захедринский. Значит ли это, что вы смогли бы и с кем-нибудь другим?

Татьяна. Смогла бы и с другим.

Захедринский. А как же быть с любовью?

Татьяна. Любовь — это предрассудок.

Захедринский. Буржуазный, разумеется. Вы любите Партию.

Татьяна. Имеете возражения, товарищ начальник?

Захедринский. Да нет, с чего вы взяли! Я и ее люблю. А вы — только Партию?

Татьяна. Надеюсь, вы не ревнуете, товарищ начальник?

Захедринский. К Партии? О нет.

Татьяна. В чем же тогда дело?

С правой стороны входит *Илья Зубатый*, ему двадцать два года, атлетического сложения. В спортивной майке, широких белых брюках с заутюженной складкой, надо лбом буйная белокурая шевелюра. В руке газета «Комсомольская правда».

Зубатый. Не напечатали!

Татьяна идет навстречу Зубатому. Тот, не обращая на нее внимания, идет прямо к Захедринскому, минуя по дороге Татьяну. Та останавливается.

Захедринский. Что не напечатали, товарищ Зубатый...

Зубатый. Стихотворение! Мое стихотворение!

Татьяна возвращается к своему столику.

Захедринский. Да что вы такое говорите, товарищ Зубатый? Ваше стихотворение не напечатали. Невозможно. А какое стихотворение, скажите-ка?

Зубатый. «Завтра».

Захедринский. Как вам угодно, но завтра я, возможно, буду занят.

Зубатый. Да это же название стихотворения. Не напечатали.

Захедринский. «Не напечатали» — хорошее название.

Зубатый. Не напечатали — не название стихотворения, а просто не напечатали. А стихотворение называется — «Завтра».

Захедринский. Тоже неплохо. А о чем стихотворение, напомните.

Зубатый *(декламирует)*.

Что ж, пусть дымится Фудзияма,
Не нужно нам японской вишни.
Дай — домны жар, руду Урала,
В их честь мы дружно грянем — браво,
Ведь наше дело вечно право.

Захедринский. Ах, это. Понятно, почему не напечатали. Я не разрешил.

Зубатый. Но это же о Магнитогорске!

Захедринский. Преждевременно. Строительство Магнитогорска начнется только через год.

Зубатый. Не может быть!

Захедринский. Можете проверить в энциклопедии.

Зубатый. Вот не везет!

Захедринский. К тому же Фудзияма не дымится. В последний раз этот вулкан дымился в тысяча семьсот седьмом году. Ныне же он хоть и по-прежнему японский, но погасший.

Зубатый. Разрешите, я запишу, товарищ начальник. *(Достает из заднего кармана брюк маленький черный блокнот с карандашом и записывает.)*

Захедринский. Идеологически вы безупречны, товарищ Зубатый, однако вам следовало бы подтянуться по части истории и географии. Вы посещаете вечерние курсы?

Зубатый *(пряча блокнот)*. Нет.

Захедринский. Это почему же?

Зубатый. Я пишу.

Захедринский. А не можете писать по утрам?

Зубатый. По утрам я тоже пишу.

Захедринский. Когда же вы читаете?

Зубатый. Я не читаю, товарищ начальник, я все время пишу.

Захедринский. Что ж, похвально, похвально. Вы ведь авангард, не так ли?

Зубатый. Так точно, товарищ начальник.

Захедринский. Иными словами, футурист?

Зубатый. Факт.

Захедринский. Теперь понятно, почему вы не читаете. Ведь читать можно лишь то, что уже написано, а все уже написанное было написано в прошлом. Пусть даже пять минут назад, но все же в прошлом. И потому вы, будучи футуристом, читать этого не можете. Правильно?

Зубатый. Факт. Извините, вы не купаться собрались?

Захедринский. Да... А что?

Зубатый. Если вы, товарищ начальник, собрались на пляж, я бы пошел с вами.
Захедринский. Почему же именно со мной?
Зубатый. Мы бы подискутировали. И мне бы хотелось, чтобы вы оценили мои новые стихи.
Захедринский. Нет нужды, они наверняка очень хороши.
Зубатый. Ну, тогда за компанию.
Захедринский *(поглядывая на небо)*. Что-то, похоже, небо начинает хмуриться...
Зубатый. Да что вы, товарищ начальник, ни капельки. Погода просто сказочная.
Захедринский. Тогда, возможно, позднее... у меня как раз накопилось много дел.
Зубатый. Так я подожду. *(Садится на стул перед письменным столом.)*
Захедринский. Или, может быть, только завтра. Сегодня уже вряд ли выберусь. Да и вы, как футурист, наверное, тоже предпочли бы завтра.
Зубатый. Ничего страшного. Я все равно подожду.
Захедринский. Но лучше не здесь. Нам с товарищем секретарем нужно поработать.
Зубатый *(встает)*. Так вы, товарищ начальник, позовите меня, когда пойдете.
Захедринский. Не премину. А вы тем временем что-нибудь напишите.

Зубатый выходит налево.

Уф-ф-ф...

Татьяна встает. От суровой сдержанности и отстраненности по отношению к Захедринскому она переходит к интимной интонации. Приблизившись к Захедринскому, она отодвигает стопы бумаг и папок, садится на стол перед Захедринским.

Татьяна. Ты несправедлив, не надо с ним так обращаться. Он очень способный юноша.
Захедринский. Разве я говорю, что это не так?
Татьяна. Подлинный талант, хоть и несколько неотесан.
Захедринский. Тоже верно.
Татьяна. Он же не виноват, что жил под гнетом капитализма.
Захедринский. Правда, достаточно давно.
Татьяна. Он еще молод, всего двадцать лет.
Захедринский. Двадцать два.
Татьяна. Мог быть твоим сыном.
Захедринский *(пораженный)*. Что?! Неужели похож?!
Татьяна. Ты должен уделять ему больше внимания.
Захедринский. Не люблю блондинов.
Татьяна. Он так робок, так нуждается в заботе.
Захедринский. Материнская душа. *(Обнимает ее.)*

Татьяна ласково прикасается к его уху.
Пауза.

Татьяна. Что ты делаешь сегодня вечером?
Захедринский. Буду есть рыбу с хреном.
Татьяна. Могли бы поесть вместе.
Захедринский. Без Зубатого?
Татьяна. А потом погулять.
Захедринский *(с энтузиазмом)*. А сейчас нельзя?

С правой стороны доносится грохот. Захедринский быстро выпускает Татьяну из своих объятий, она соскакивает со стола и отходит от Захедринского. С правой стороны входит Ч е л ь ц о в, волоча за собой по полу пустой мусорный бак.

Товарищ Чельцов, почему вы входите без стука?

Чельцов *(поворачивает направо, волоча по полу мусорный бак)*. Сейчас постучу..

Захедринский *(вскакивая со стула и указывая налево).* Проходите!

Чельцов поворачивает налево и марширует перед Захедринским, волоча за собой мусорный бак.

И чтобы это было в последний раз!

Чельцов. Ладно уж, ладно... *(Выходит налево, таща мусорный бак.)*
Татьяна. Я передумала. Еду.
Захедринский. Куда?
Татьяна. На Капри. С тобой.

Захедринский приближается к Татьяне, идущей ему навстречу. Обнимает ее.

Захедринский *(с такой огромной радостью, что выражает ее чуть ли не шепотом, как если бы он был крайне измучен).* Наконец-то... *(Кладет голову ей на плечо.)*

Пауза.

(Поднимает голову, в приливе энергии.) Сейчас же напишу Чапаеву. Или нет, лучше позвоню!

Татьяна *(кладет голову на его плечо).* А что, если мы возьмем с собой Зубатого?
Захедринский. Что такое?
Татьяна. Зубатый мог бы поехать с нами. Встреча с Горьким будет ему полезна, ты же сам говорил, что ему необходимо расширять кругозор. А Чапаев, я уверена, согласится. Он поддерживает молодежь.
Захедринский *(выпускает Татьяну из объятий и отступает на шаг).* Товарищ Бородина, вы отдаете себе отчет...
Татьяна. И Горькому молодежь интересна.
Захедринский. Ты считаешь меня идиотом?

Пауза.

Татьяна. Так что, нет?
Захедринский. Нет!

Пауза.

Татьяна. Знаешь? Я, наверное, не поеду.

С левой стороны входит Рудольф Рудольфович Вольф. Он старше, чем в I акте, на восемнадцать лет. На нем китель а-ля Сталин, на груди несколько орденов и медалей. Вольф в сапогах, волосы набриолиненные, с прямым пробором.

Вольф. Иван Николаевич, не заходила сюда... *(Замечает Татьяну.)* А, Татьяна Яковлевна, как здоровье?

Татьяна идет налево, не отвечая на приветствие Вольфа.

Захедринский *(устремляясь вслед за Татьяной).* Подожди!.. Товарищ Бородина, постойте!

Татьяна выходит налево.

Вольф *(глядя вслед Татьяне).* Что с ней случилось?
Захедринский *(поворачивая направо).* Переутомилась.
Вольф. Здесь не было моей жены?
Захедринский *(садясь за письменный стол).* Не замечал.
Вольф. Интересно, куда она опять подевалась.
Захедринский. В саду, должно быть, учит роль.
Вольф *(идет направо, перед выходом оборачивается).* Как раз об этом я и хотел с вами переговорить. Не мешаю вам?
Захедринский *(лжет и потому отвечает преувеличенно вежливо).* Что вы, нисколько!
Вольф. Правда не мешаю?
Захедринский. Да что вы!
Вольф. Мне бы не хотелось вас отрывать.

Захедринский. И правильно.

Вольф. Ну, тогда я только на минутку. *(Садится на стул перед столом.)* Я, видите ли, хотел обсудить с вами дело приватного свойства. *(Привстает со стула.)* Но я, наверное, мешаю вам...

Захедринский. Да сядьте же!

Вольф *(садясь).* Всего пять минут.

Захедринский. Сколько вам угодно.

Вольф. Для меня это чрезвычайно важно. Мне только не хотелось бы... *(Приподнимается со стула.)*

Захедринский *(теряя самообладание).* Да сядете вы или нет!

Вольф *(садясь).* Речь идет о Лилиане.

Захедринский. Как она себя чувствует?

Вольф. Не в том дело, как она себя чувствует, а в том, как чувствую себя я.

Захедринский. Смею надеяться, что хорошо.

Вольф. Хорошо? Да вы, верно, смеетесь надо мной.

Захедринский. Грипп?

Вольф. Если бы! Сегодня у тебя грипп, завтра он прошел, а это... Иван Николаевич, это — уже восемнадцать лет!

Захедринский. А если короче?

Вольф. Короче нельзя, ах, если бы можно было короче... Все началось в тысяча девятьсот десятом.

Захедринский. Но хотя бы не с самого начала?

Вольф. С самого начала, Иван Николаевич, с самого начала! Мы ведь тогда до имения Раневской так и не доехали, сошли уже в Курске. Ну, там все и началось.

Захедринский. В гостинице?

Вольф. Сначала гостиница, а потом сразу в церковь. Сам не знаю, как это произошло. Ну, гостиница и церковь — еще полбеды, особенно гостиница. Хуже всего, что в этом самом Курске оказался театр.

Захедринский. Что же тут страшного?

Вольф. Это вы так считаете. А ее в тот театр сразу приняли.

Захедринский. Повезло.

Вольф. Только не мне. Вы, Иван Николаевич, когда-нибудь были женаты на артистке?

Захедринский. Женат не был.

Вольф. Что вы тогда можете знать о жизни. Так с тех пор и пошло. Вы не поверите, но даже во время войны...

С левой стороны входит Чельцов с веником, тряпкой и ведерком. Вольф умолкает и смотрит на Чельцова. Следуя за взглядом Вольфа, Захедринский поворачивается на стуле, оба смотрят на Чельцова.

Голос Чельцовой *(за левой кулисой).* Чельцов!

Чельцов *(останавливается и оборачивается).* Чего?

Голос Чельцовой. Почему у товарища начальника еще не убрано?

Чельцов. Да иду я, уже иду. *(Выходит налево.)*

Вольф. Даже во время войны театры работали, не сумел царь с ними совладать. Так что у меня тогда одна надежда оставалась — на революцию, думал, придет Ленин, умный человек, уж он на театры найдет управу. И в большевистскую партию записался.

Захедринский. Помогло?

Вольф. Где там! Хуже стало. Она тоже коммунисткой заделалась и понесла культуру в массы.

Захедринский. Станиславский?

Вольф. Если бы он один! Играла беспрерывно — и у него, и у Немировича-Данченко, у Мейерхольда, Вахтангова...

Захедринский. Вижу, вы неплохо ориентируетесь.

Вольф. Я их всех знаю, негодяев. Чисто внешне, конечно. Сколько раз раскланивался с ними, когда ожидал ее у служебного входа. Зимой с шубой в руках, чтобы не простудилась, летом с мороженым, чтобы могла освежиться, а осенью и весной с зонтиком.

Захедринский. По ее просьбе?

Вольф. Да вы что — она в бешенство приходила, когда я ее встречал. Говорила — ее, мол, это компрометирует.

Захедринский. Чем же?

Вольф. Вот именно — чем. И я первое время удивлялся. Да дело было вовсе не в компрометации, а в тех скотах, которые ей сначала на сцену цветы посылали, а потом тоже ожидали ее. Только они в тепле, в ее уборной, а я на улице. Но что я мог поделать? Она же могла простудиться, факт.

Захедринский. Да, они существа хрупкие.

Вольф. Как говорят у нас в Саксонии, удел женщины — это Kinder, Küche, Kirche [1]. Вот бы им показать Лилиану. Ведь ни на грош домашнего тепла, Gemütlichkeit [2]... Какое там! Обеды для нее и для себя на керосинке готовлю я сам, в церковь она, естественно, не ходит, а о детях даже слушать не желает. Зато с удовольствием принимает приглашения в шикарные рестораны, а я тогда ем дома в одиночестве. Даже иной раз бываю рад, она же за обедом ни о чем другом, кроме театра, не говорит. То ей пьеса не нравится, то режиссер глуп, а то партнерша стерва или вообще — она уже не может всего этого выносить. А кто ее заставлял? Уж конечно, не я, а керосинка коптит, и керосин достать невозможно.

Захедринский. На потребительском рынке временный дефицит.

Вольф. А что самое скверное — так эти ее гастроли. Уезжают всей компанией, таскаются по стране и — нет ее. Иной раз целый месяц, а то и два. Сижу дома один и думаю: где она сейчас? Что делает? Ну, что делает, это отчасти известно. На сцене красуется. Еще ничего, если пьеса о революции или о тяжкой доле крепостного крестьянина, там она хоть худо-бедно одета. Но такое играют не всегда. Есть один тип, по фамилии Шекспир, так он написал пьесу «Сон в летнюю ночь». Хорошенький сон, я из-за этого самого сна заснуть не могу. Они же в его пьесе играют в трико, то есть как бы голыми. Я бы этого типа голыми руками задушил! Вы его случайно не знаете?

Захедринский. Нет.

Вольф. Жаль. Не то, знай я его адрес, наверняка задушил бы. Да, впрочем, что там театр! А после театра? Что она после спектакля делает?

Захедринский. Ужинает и идет в гостиницу.

Вольф. С кем? Я же помню ту гостиницу в Курске.

Захедринский. Ну, может, ни с кем, с коллегами.

Вольф. Да вы, товарищ, издеваетесь надо мной. Коллеги! Знаю я эту банду. Вроде бы артисты, искусство, всякие там Ведекинды, а у каждого только одно на уме. Нет, Иван Николаевич, я так дальше жить не могу.

Захедринский. Но ведь как-то живете.

Вольф. До последнего времени жил, но больше не выдержу. И знаете почему? С некоторых пор у меня расстройства начались.

Захедринский. Нервы?

Вольф. Не нервы, а Лилиана. Я, товарищ, ответственный работник, спец по железным дорогам. Строю всероссийскую транссистему. Наградами отмечен. Вот! *(Указывает на награды, перечисляя.)* Это за Бурятский транзит, это за вокзал в Смоленске, за Казбар, за Вологду, за Кубань, за Перекоп, за мост через Донец...

Захедринский *(встает)*. Поздравляю от лица советской власти.

Вольф *(встает)*. Служу Советскому Союзу.

Торжественное рукопожатие, затем оба садятся.

Ну и сижу так вот ночами, над чертежами работаю, над расчетами, а сам думаю: где она сейчас? что делает? с кем? И знаете что? У меня рельсы начинают путаться.

Захедринский. Рельсы?

---

[1] Дети, кухня, церковь *(нем.)*.

[2] Уют *(нем.)*.

Вольф. Да, а рельсы в нашей работе — первейшее дело, им положено быть прямыми и параллельными. А я уже ничего прямого не вижу, и рельсы у меня закручиваются восьмерками. Бывает и хуже — какими-то узлами.

Захедринский. А что, если голову сунуть под кран...

Вольф. Не помогает. От холодной воды у меня в голове уже стреляет, а узел как в ней застрял, так и сидит. Какой теперь из меня спец, Иван Николаевич. В лучшем случае — шнурки распутывать гожусь.

Захедринский. Это ужасно, Рудольф Рудольфович, поистине ужасно. А вы не пытались от нее уйти?

Вольф. Пытался?! Да я уже вещи не раз паковал!

Захедринский. Ну и что?

Пауза.

Вольф. Я ее люблю.

Захедринский. Безвыходная ситуация.

Вольф. Вы-то хоть меня понимаете?

Захедринский *(взглянув налево, где исчезла Татьяна)*. Еще как...

Вольф. Тогда сами представляете, каково мне.

Захедринский. Представляю, конечно. Нам с вами никто не поможет.

Вольф. Не знаю, как вам, зато знаю точно человека, который сможет помочь мне.

Захедринский. Не верю, Рудольф Рудольфович, в подобных делах помочь невозможно. Говорю вам как брату.

Вольф. Вы можете.

Захедринский. Да ведь я эту путаницу из рельсов в вашей голове не распутаю. Они железные.

Чельцов. Зато в вашей власти сделать так, чтобы она покончила с театром.

Захедринский. Как, например?

Вольф. Скажите ей, что она бездарна.

Захедринский. Этого актрисе говорить нельзя.

Вольф. Почему?

Захедринский. Она меня убьет.

Вольф. У вас же есть разрешение на оружие. Возьмите в руку наган и скажите.

Захедринский. К тому же это неправда. Лилиана Карловна Светлова...

Вольф. Вольф.

Захедринский. Что?

Вольф. Лилиана Карловна Вольф. По мужу.

Захедринский. Лилиана Карловна Вольф — великая артистка, гордость всех наших республик.

Вольф *(с гордостью)*. Это моя жена.

Захедринский. И говорить о ней нечто подобное — значит, сказать неправду.

Вольф. Ну тогда, если она не покончит с театром, пусть театр покончит с ней. Сейчас вы самый главный начальник по культуре, от вас все зависит.

Захедринский. Не начальник, а всего лишь заместитель. Начальник — товарищ Чапаев.

Вольф. Вы, товарищ, просто отговариваетесь. Каждому известно, что заместитель важнее начальника. И вы можете выгнать ее из театра.

Захедринский. Весьма сожалею, Рудольф Рудольфович, для вас я бы все сделал, как для брата, но это за пределами моих возможностей.

Вольф. Отказываете?

Захедринский. Не могу.

Вольф *(опускается на колени)*. Товарищ начальник! Я же прошу только о справедливости! Кто отомстит за мужа актрисы, кто за него вступится? Никто! Все только восторгаются и бьют в ладоши, а для меня это — как по морде. Вы — моя последняя надежда, вы единственный, как Георгий Победоносец! *(На коленях огибает стол и хватает Захедринского за ноги.)*

Захедринский *(вскакивает и прячется за стул)*. Да вы что?.. Не нужно, не нужно... Вы же, товарищ, атеист, вы спец, железнодорожник...

Вольф *(кланяется, ударяя лбом об пол)*. Спаситель мой! Только вам под силу одолеть дракона...

Захедринский. Сейчас же встаньте!

Вольф *(поднимает голову и молитвенно складывает руки перед Захедринским)*. Если уж не хотите выгнать ее из театра, так сделайте хоть что-нибудь ей назло. Пусть почувствует, что Божьей кары за грехи не избежать, пусть ей горько станет в театре, в этом доме Вавилонском. В наказание за муку мою, за мой стыд!

Захедринский. Встаньте!

Вольф. Не встану, пока не поклянетесь, что поможете!

Захедринский. Ни в чем я клясться не намерен! И вообще, прекратите истерику. Сию же минуту встаньте!

Вольф *(встает и отряхивает брюки; спокойно)*. Это ваше последнее слово?

Захедринский. Последнее. Я ничего не могу для вас сделать.

Вольф *(обойдя стол, снова садится; спокойно)*. Не для меня, товарищ, а для Советского Союза... Как ваша фамилия?

Захедринский *(ошеломленно)*. Захедринский.

Вольф. Что ж, чудесно. Я хотел сказать — для советской власти. У вас не найдется папиросы?

Захедринский. Для советской... *(Старательно и нервно ищет среди разбросанных по столу бумаг и папок.)*

Вольф кладет ногу на ногу, перебросив руку через спинку стула, и ждет в небрежной позе.

Ах, совсем забыл, я же не курю. Но сейчас же пошлю... Вы какие предпочитаете? «Ира»? «Дукат»? «Герцеговина-Флор»? *(Зовет, обратившись к левой кулисе.)* Товарищ Чельцов!

Вольф. Не нужно, это долго, а мне некогда. Но вообще-то странно, что у вас нет папирос для гостей.

Захедринский. Досадная случайность.

Вольф. Возмутительное упущение. *(Достает из кармана кителя серебряный портсигар, берет папиросу, закрывает портсигар, постукивает папиросой по крышке, берет папиросу в рот, портсигар кладет на стол; пауза.)* У вас, должно быть, и спичек нет? Что скажете?

Захедринский. Кончились. *(Вскакивает со стула.)* Но я сию же минуту!..

Вольф. Сидите.

Захедринский садится. Вольф достает из кармана кителя коробок спичек, закуривает папиросу, усаживается поудобнее, кладет спички в карман.
Пауза.

Хорошая погода.

Захедринский. Просто сказочная, товарищ... *(Обрывает, словно хотел сказать «товарищ майор», но не был уверен.)* товарищ Вольф.

Вольф. Купаться ходите?

Захедринский. Нет, товарищ... *(Обрывает, словно хотел сказать «товарищ полковник», но не был уверен.)* товарищ инженер. Работа...

Вольф. А следовало бы, следовало. И для здоровья полезно. Здоровье надо беречь, особенно ради работы.

Захедринский. Совершенно справедливо, товарищ... *(Обрывает, но уже не найдя титула, повторяет.)* товарищ.

Вольф. Так о чем мы?..

Захедринский. ...Для советской власти.

Вольф. Вот именно. Вам известно, что такое вредительство?

Захедринский. Конечно. Любому бдительному гражданину известно.

Вольф. А советские рельсы какие должны быть, ну-ка?

Захедринский. Пере... передовые.

Вольф. А если передовые, то куда они ведут?

Захедринский. Ну, это... вперед.

Вольф. А если вперед, то какие они должны быть?

Захедринский молчит.
Пауза.

Что-то не получается у вас, товарищ Захедринский. Вам следовало бы подтянуться по идеологической линии. Занятия посещаете?

Не в состоянии выдавить из себя ни слова, Захедринский только утвердительно кивает.

Значит, посещаете, да что-то не заметно. Что ж, тогда я вам подскажу. Советские рельсы должны быть прямые. Повторите.

Захедринский. Прямые.

Вольф. А вам бы хотелось, чтобы они были кривые?

Захедринский. Нет.

Вольф. А если узлами?

Захедринский. Нет.

Вольф. Ну, а если они все-таки будут кривые или узлами, кто за это ответит?

Пауза.

Захедринский. Я.

Вольф. И вам известно, чем это грозит?

С правой стороны входит Лилиана Карловна Светлова-Вольф. Она на восемнадцать лет старше, чем в I акте, ей около сорока трех. Одета по моде того времени «чарльстон», более уместной для женщин молодых, в особенности очень молодых, костюм подчеркивает возраст Лили, скорее всего, вопреки ее намерениям. Прическа в том же стиле, с челкой и двумя прядями по бокам, закрученными на щеки. Яркая косметика, на шее белая косынка из муслина. В руках толстая книга в кожаном переплете. На обложке золотое тиснение: «Шекспир. Сочинения».
Вольф быстро бросает папиросу под стул и украдкой затаптывает ее.

Лили. Руди! Ты что здесь делаешь?

Вольф *(встает)*. Да ничего, просто зашел немного поболтать с Иваном Николаевичем...

Лили. О чем же?

Вольф. А-а, так, собственно, ни о чем...

Лили. Зачем же тогда, если ни о чем? *(Подходит ближе.)* Ты опять куришь?

Вольф. Это не я, это Иван Николаевич. *(К Захедринскому.)* Ведь правда, это вы?

Захедринский. Я.

Вольф. Ну, тогда я пойду.

Захедринский. Да что вы, товарищ инженер, побудьте еще!

Лили. У товарища начальника, наверное, дел по горло. Тебе не следует отнимать у него время. Ведь правда, товарищ начальник?

Захедринский. Нет... То есть да.

Лили *(к Вольфу)*. Ну, чего ты еще ждешь?

Вольф *(к Захедринскому, с покорностью)*. Извините, если помешал вам, товарищ начальник.

Захедринский. Да нисколько, товарищ инженер, посидите, посидите!

Вольф. Ну, сидеть, это не для меня. *(Идет налево, проходя возле Захедринского, говорит сквозь зубы, сдавленно, но угрожающе, отчетливо.)* Я на вас рассчитываю... *(Проходит дальше налево.)*

Захедринский *(срываясь со стула, хватает со стола портсигар)*. Товарищ инженер, папиросы!

Вольф *(подчеркнуто предостерегающе)*. Это не мои. *(Выходит налево.)*

Лили. Руди очень славный, но порой бывает так назойлив. Чего он хотел?

Захедринский. Ах, ничего особенного, спрашивал, не пойду ли я с ним на пляж.

Лили. И что, пойдете?

Захедринский. Нет, я уже договорился о встрече.

Лили садится перед столом, книгу кладет на стол. Захедринский опускает портсигар в карман халата и садится за стол.

А-а, вижу, у вас Шекспир...

Лили. Шекспир. Но дело, собственно, не в нем, а в Кузнецовой.

Захедринский. Варваре Ипполитовне?

Лили *(с подозрением)*. Вы ее знаете?

Захедринский *(уклончиво)*. Только по сцене.

Лили. Да, все дело в ней. Она хочет играть Офелию.

Захедринский. Очень хорошо.

Лили. Хорошо?

Захедринский. Ну, при определенных условиях...

Лили. При каких таких условиях.

Захедринский *(сопровождая слова неопределенным жестом)*. Ну, амплуа... Впрочем, это зависит...

Лили. От чего зависит?

Захедринский. От режиссера. Зависит от его концепции.

Лили. Вот именно! У этого недоумка концепция как раз такая.

Захедринский. Мне неизвестны детали.

Лили. Детали известны каждому. Любой вам скажет, что она с ним спит.

Захедринский. Не будем сгущать краски.

Лили. Краски сгущает она, надо же — с этим импотентом!

Захедринский. Откуда вам известно?

Лили. Это известно всем. Вот и вся его концепция. Она же полная бездарь!

Захедринский. Возможно, ее талант разовьется.

Лили. О, еще как! Только не в театре. Чтобы сыграть Офелию, необходим жизненный опыт, это роль для опытной артистки.

Захедринский. О да! Несомненно...

Лили. ...А не для младенца. Гамлет не нянька, это зрелый мужчина. А что она может на сцене? Только соску сосать.

Захедринский *(вдруг заинтересовавшись)*. Весьма любопытно...

Лили. Это роль для меня.

Захедринский. Однако творческая свобода...

Лили. Иван Николаевич, все зависит от вас.

Захедринский. Гм, да... *(Встает, отходит от стола, прохаживается по сцене.)* Вы правы, несомненно правы, абсолютно правы! Задумаемся, однако, что такое Офелия? По сути дела, эпизод. Примитивное создание, лишенное собственной инициативы. И смотрите, каковы ее поступки в «Гамлете». Сначала она его ждет, потом снова ждет, потом опять-таки ждет и, наконец, сходит с ума. Сойдя с ума, немного поет и затем, исчерпав все свои психические и умственные возможности, топится. Персонаж абсолютно пассивный, постоянно на втором плане, она лишь для того существует, чтобы Гамлету было к кому обращать свои монологи, да еще, чтобы ее отец, старый дурень, возомнил себя важной персоной, а братец — любящим братом. Ни капли энергии, ни на грош фантазии, ни намека на сложный внутренний мир. Нет, эта роль не для вас, Лилиана Карловна. Жаль вас расходовать на Офелию.

Лили. Я, наверное, лучше знаю.

Захедринский. Вам следует отказаться от этой роли если не в собственных интересах, то хотя бы для пользы театра. Столько прекрасных ролей, которые буквально ждут вашего таланта. Отчего бы вам, например, не сыграть Отелло?

Лили. Кого?

Захедринский. Отелло, такая сложная личность. Отелло — это не только ревность, но и уязвленная гордость парвеню, терзания обманутого тирана, проблема мужчины, который... Ну конечно же! Отелло — то, что вам нужно.

Лили *(ледяным тоном)*. Вы забываете, что я женщина.

Захедринский. Ах, в самом деле, извините.

Лили. Подобные вещи не прощают.

Захедринский. Ну, тогда Титанию из «Сна в летнюю ночь».

Лили. Нонсенс.

Захедринский. Но почему?

Лили. Она стара для меня.

Захедринский *(уже с некоторой горячностью)*. А если ночью? При свете луны? Прикрывшись ветками, мхом и лесными цветами? Никто и не заметит, что юности твоей нектар столь сладок.

Лили. Что с вами, Иван Николаевич?

Захедринский. Мне сегодня что-то нездоровится.

Лили. Заметно. У вас, верно, температура.

Захедринский. Нет, просто немного душно.

Лили. Но кажется, и температура поднялась.

Захедринский. Давайте откроем окно.

Лили. Оно же открыто. *(Встает.)*

Захедринский. Тогда, может, откроем еще раз...

Лили *(подходит к нему и кладет руку ему на лоб)*. Ясно, конечно же, у вас температура. *(Снимает с шеи муслиновую косынку и с материнской заботливостью вытирает Захедринскому лоб, чему тот покорно подчиняется; затем кладет косынку в карман халата Захедринского.)* Вам нужно отдохнуть.

Захедринский. Конечно, и, если уж об этом зашла речь, может, и вы хотели бы...

Пауза.

Лили. Что?

Захедринский. Освободиться от театра. Нет, нет! Естественно, не навсегда, просто на какое-то время... Скажем, года на два, на три...

Лили. Но почему?

Захедринский. Могли бы провести эти годы в монастыре.

Пауза.

Лили *(берет его под руку)*. Выйдемте в сад, на вас это повлияет благотворно.

Захедринский. Я бы предпочел Эльсинор или лес. Взгляни, Титания, как прекрасны...

Лили *(мягко)*. Пойдем, Ванюша, посидим в беседке, в той, где мы когда-то... помнишь?

Захедринский. Когда-то?

Лили. Посидим поболтаем, как в прежние времена.

Захедринский. Что было, то прошло.

Лили. Не все.

С левой стороны входит Зубатый в черном цельном купальном костюме начала века, закрывающем почти все тело, на бретельках, со штанинами до половины голени. Через плечо переброшено полотенце, на голове черная резиновая шапочка для купания, закрывающая уши и лоб и застегнутая под подбородком.

Зубатый. Уже?

Захедринский. Что — уже?

Зубатый. Мы же договаривались пойти на пляж, товарищ начальник... А что это вы такой бледный?

Захедринский. Ах, правда! Прекрасно! Идем!

Лили. Ванюша! В твоем состоянии?! *(К Зубатому.)* Товарищ начальник плохо себя чувствует.

Зубатый. Ну, тогда я подожду еще. *(Делает движение, как бы намереваясь пойти налево.)*

Захедринский *(освобождаясь от руки Лили)*. Нет, нет! Мы пойдем! Сейчас же! Бескрайний горизонт, шум волн, стоны чаек, дыхание моря, вольный ветер! Пространство! Пространство!

Лили. Как угодно, Ванюша, хотя мне все это не нравится.

Захедринский и Зубатый выходят направо.

Только вы там за ним присматривайте!

Пауза.

(Стоит и смотрит вслед ушедшим, декламирует.)

Принц Гамлет,— в незастегнутом камзоле,
Без шляпы, в неподвязанных чулках,
Испачканных, спадающих до пяток,
Стуча коленями, бледней сорочки
И с видом до того плачевным, словно
Он был из ада выпущен на волю
Вещать об ужасах,— вошел ко мне.

Голос Чельцовой *(из-за правой кулисы)*. Чельцов!

Лили. О, что за гордый ум сражен! Вельможи.
Бойца, ученого — взор, меч, язык;
Цвет и надежда радостной державы,
Чекан изящества, зерцало вкуса,
Пример примерных — пал, пал до конца!

Голос Чельцовой. Чельцо-о-ов!

Лили. А я, всех женщин жальче и злосчастней,
Вкусившая от меда лирных клятв,
Смотрю, как этот мощный ум скрежещет,
Подобно треснувшим колоколам [1].

Чельцова *(входит с правой стороны)*. Чельцов, Чельцо-ов!

Чельцова в том же возрасте, что и в I акте, ей около сорока пяти лет. Вид экономки, в фартуке, таком же, как на Чельцове, на ногах растоптанные домашние туфли, но прическа «перманент». На «перманенте» островерхая шапка-буденовка с большой красной звездой.

Голос Чельцова *(из-за левой кулисы)*. Чего еще!

Чельцова. Неси товарища Ленина, товарищ француз приехал!

Голос Чельцова. Опять?

Чельцова. Не болтай, неси быстрее! *(Поворачивается к правой кулисе.)* Входите, товарищ месье, входите!

С правой стороны входит м у ж ч и н а в длинном элегантном плаще-пыльнике из габардина. Желтые ботинки с крагами на шнурках. На голове твидовая фуражка джентльмена-спортсмена. Белая рубашка с высоким воротничком по моде того времени, уголки воротничка закругленные. Галстук. Через плечо висит фотоаппарат «Лейка».
Лили выходит направо.

(Ведет гостя на середину сцены). Ну вот смотрите, здесь он и пребывал. А дело было так: сидим как-то вечером, я тут.. *(указывает на стул перед письменным столом)*, а он там... *(указывает на стул за письменным столом)*.Чельцов! Что там с товарищем Лениным!

Голос Чельцова. Сейчас будет!

Чельцова. ... А я ему и говорю: «Володя, не сиди без дела, напиши что-нибудь».— «А что?» — спрашивает. «Да хоть 'Империализм как высшая стадия капитализма'». Он и говорит: «Неплохая мысль».

С левой стороны входит Ч е л ь ц о в, в его руках фигура Ленина в натуральную величину, выкрашенная блестящей краской. Фигура изображает Ленина сидящим — колени и бедра согнуты под прямым углом, Чельцов сажает фигуру на стул за письменный стол и выходит налево.

И сразу сел и написал. *(Садится на стул перед письменным столом.)* Такой усидчивый был, ему только надо было помогать. Как-то спрашивает меня: «Матрена Васильевна, как по-вашему, что лучше: устроить революцию во всем мире или в одной стране?» Я говорю: «Лучше сразу во всем мире, а если не получится, тогда в одной стране».— «Совершенно справедливо, Матрена Васильевна, просто не знаю, что бы я без вас делал».

[1] У. Шекспир. «Гамлет». *Перевод М. Л. Лозинского. (Здесь и далее — прим. перев.)*

Турист достает блокнот и записывает.

И до того был деликатный. О себе совсем не заботился. Не раз говорила ему: «Застегнитесь, Владимир Ильич, продует». А он — никакого внимания, будто не слышит, что ему говорю. Ну, я тогда... *(Встает, идет направо, выдвигает ящик столика и достает красное кашне; возвращается к письменному столу и повязывает кашне на шею Ленина.)* ...И сразу ему тепло.

Турист убирает блокнот и подготавливает фотоаппарат для съемки. Чельцова принимает позу, стоя за спиной Ленина и положив одну руку на его плечо.
Пауза. Снимок.

А уж что любил больше всего, так это варенье. Все, конец осмотра. *(Снимает кашне с Ленина, идет направо. Турист следует за ней; Чельцова садится за столик и убирает кашне в ящик.)* С вас два рубля за вход.

Турист достает бумажник.

Только мелкими, сдачи у меня нет.

Турист платит. С левой стороны входит В о л ь ф.

Вольф. Товарищ заведующая...

Чельцова. Сейчас, не видите, у меня экскурсия? *(Отрывает от книжечки билет, ставит на нем печать и подает Туристу.)* Ваш билетик.

Турист прячет билет в карман и направляется к выходу.

Дайте билет на контроль.

Турист возвращается к столику. Чельцова берет у него билет, разрывает его пополам и бросает в ящик столика. Турист направляется к выходу.

Минутку, квитанция.

Турист возвращается к столику. Чельцова выписывает квитанцию за оплату билета. Вольф садится на стул перед письменным столом, лицом к зрителям. Чельцова ставит печать на квитанции, вручает ее Туристу и придвигает к нему конторскую книгу.

Распишитесь.

Турист расписывается и направляется к выходу.

...И рубль пятьдесят за воспоминания.

Турист возвращается, платит. Чельцова принимает деньги и выписывает другую квитанцию на бланке из другой книжечки.

Вольф *(приподнявшись со стула)*. Товарищ заведующая...

Чельцова. Не мешайте!

Вольф садится.
Чельцова ставит печать и подает квитанцию Туристу. Тот кладет квитанцию в карман. Чельцова придвигает к нему конторскую книгу. Турист расписывается и направляется к выходу.
Вольф встает.

Ой, перепутала квитанции. Та, что за воспоминания, должна быть за вход, а та, что за вход,— за воспоминания.

Турист возвращается. Чельцова заново выписывает квитанцию за оплату входа. Вольф похлопывает по карману своего кителя, затем нервно обшаривает все карманы кителя и брюк. Их всего пять (не считая кармана, прикрытого наградами).
Чельцова ставит печать на новой квитанции за оплату входа и подает ее Туристу, затем выписывает новую квитанцию за воспоминания.

Тут вам не заграница, тут порядок.

Вольф бросается к столу и перерывает все бумаги. Чельцова ставит печать и подает Туристу новую квитанцию за оплату воспоминаний. Тот протягивает руку за квитанцией, но Чельцова свою руку убирает.

Сначала те верните.

Турист шарит по карманам. Не находит.

А побыстрее нельзя?

Вольф опускается на четвереньки, ищет под столом и под стулом.
Наконец Турист находит обе квитанции. Отдает их Чельцовой.
Чельцова методично рвет обе квитанции на мелкие клочки и бросает их в ящик столика. Вручает Туристу квитанцию за оплату воспоминаний.

Распишитесь. *(Придвигает к Туристу конторскую книгу.)*

Вольф находит под стулом окурок, поднимает его и садится на стул.

Не здесь! Где у вас глаза? *(Указывает пальцем место, где необходимо расписаться.)*

Турист расписывается, стараясь сдерживать дрожь в руках.

Вы что, неграмотный...

Вольф достает из кармана спички и закуривает окурок. Затягивается с огромным облегчением.
Турист, подписав, бросает карандаш и паническ выбегает направо.

Лягушатники.

Вольф *(встает, бросает окурок на пол, растаптывает)*. Товарищ начальник ушел?

Чельцова. А что?

Вольф. А то, что здесь его нет.

Чельцова. Тогда, наверное, ушел.

Вольф. Один ушел?

Чельцова. А в чем дело?

Вольф. Ну, может, с гражданкой Вольф...

Чельцова задумчиво мешает ложечкой недопитый чай в стакане, наслаждаясь ожиданием Вольфа. Бренчит ложечка.
Пауза.

Чельцова. А может, и с ней.

Вольф. И куда они пошли?

Чельцова. Должно быть, в сад.

Вольф. Почему вдруг в сад?

Чельцова. А они всегда ходили туда.

Вольф. Когда?

Пауза. Чельцова прихлебывает чай, делает это несколько раз, торжественно, задумчиво.

Чельцова. Так, иногда.

Вольф выбегает направо. Чельцова отпивает глоток чаю и что-то вычеркивает в конторской книге.
С левой стороны входит Татьяна.

Татьяна. Где товарищ Зубатый?

Чельцова. Да в своей комнате, наверное.

Татьяна выходит налево. Чельцова вырывает страницу из конторской книги, рвет ее на мелкие клочки и прячет в ящик столика.
С левой стороны входит Чельцов с корзиной для покупок.

Чельцов. Рыбы нет.

Чельцова. А хрен есть?

Чельцов. Есть.

Чельцова. А рыба когда будет?

Чельцов. Сказали, завтра.

Чельцова. Тогда сегодня будет хрен без рыбы, а завтра рыба без хрена.

Чельцов. Так завтра же баранина должна быть.

Чельцова. А сегодня не было?

Чельцов. Не знаю, я не спрашивал.

Чельцова *(вставая)*. Ничего-то вы без меня не можете *(Идет налево.)*

С правой стороны входят Захсдринский и Зубатый. Зубатый уже без

полотенца. Захедринский обнимает его за шею и всем свим весом опирается на левое плечо Зубатого. Правая нога Захедринского бессильно висит.
Чельцова выходит налево, минуя мужа.

Чельцов *(делая несколько шагов навстречу входящим)*. Что с вами случилось, товарищ начальник...

Захедринский не отвечает. С помощью Зубатого передвигается к дивану, стоящему справа. Зубатый помогает ему сесть на диван. Чельцов подходит к дивану.

Товарищ начальник!
Зубатый *(к Чельцову)*. Это не я виноват!
Захедринский. Допустим, нет.
Чельцов. А нога?
Захедринский. Сломана.
Чельцов. Как?! Где?!
Захедринский. В море.
Чельцов. Вы упали в море?
Захедринский. Не я, товарищ Зубатый.
Зубатый. Я тоже не упал!
Захедринский. Зато опрокинулся.
Зубатый. Меня опрокинуло!
Чельцов. А нога?
Захедринский. А нога моя.
Чельцов. Но ведь опрокинулся товарищ Зубатый!
Захедринский. Я тоже.
Зубатый *(к Захедринскому)*. Но после меня!
Захедринский. В том-то все и дело.
Чельцов *(к Зубатому)*. А почему вы опрокинулись?
Зубатый. Меня опрокинуло.
Чельцов. Что?
Зубатый. Волна.
Чельцов. Тогда почему нога сломана у товарища начальника, а не у вас?
Зубатый. Потому что меня бросило на товарища начальника.
Захедринский. Вот! Именно потому.
Чельцов. И сломало ногу?
Захедринский. Совершенно верно.
Чельцов. Но ведь вода мягкая!
Захедринский. Зато товарищ Зубатый твердый.
Чельцов. Значит, волна сломала вам ногу товарищем Зубатым...
Захедринский. К сожалению.
Чельцов. Это надо же!
Захедринский. Как бы то ни было, все логично. Товарищ Зубатый декламировал мне свои стихи, а волна среагировала.
Чельцов. Но ведь декламировал-то товарищ Зубатый, а не вы!
Захедринский. Стихия слепа. Впрочем, как я припоминаю, ногу мне сломала не волна, а товарищ Зубатый.
Зубатый. Волна!
Захедринский. Ко мне волна никаких претензий не имела, она просто не смогла остановиться. Я не в обиде на волну. А вот на товарища Зубатого...
Зубатый. Но я же не виноват, что вы там стояли.
Захедринский. А кто потащил меня на пляж?

Пауза.

Чельцов. Вам надо лечь, товарищ начальник. *(Помогает Захедринскому лечь на диван, ногами к авансцене, головой к балконной двери; стена, у которой стоит диван, скошенная; ощупывает ногу Захедринского.)* Тут больно?
Захедринский. Больно.
Чельцов. А здесь?
Захедринский. Тоже больно.

Чельцов. Сильнее?
Захедринский. Сильнее.
Чельцов. А здесь?
Захедринский. А-у-у-у!
Чельцов. Похоже, дело плохо.
Зубатый. А может, товарищу начальнику вовсе не больно, может, ему только так кажется.
Чельцов. Чем глупости болтать, помогли бы мне. *(Берет Захедринского под мышки и подтягивает его вверх вдоль дивана.)*

Зубатый берет Захедринского за ноги.

Захедринский. А-у-у-у!!!

Зубатый отпускает ноги Захедринского.

Пусть этот поэт ко мне не прикасается!
Чельцов. Вам бы лучше присесть, товарищ Зубатый.

Зубатый садится на диван, придавив ногу Захедринского.

Захедринский. А-а-у-у-у!!!
Чельцов. Не сюда, на стульчик.

Зубатый садится на стул перед письменным столом, лицом к зрителям.

И не двигайтесь с места. А я пока принесу уксусной воды. Вся нога распухла.
Зубатый *(вставая)*. А ведь и со мной могло что-нибудь случиться!
Чельцов. Сидеть!

Зубатый садится.

И не двигаться. *(Выходит налево.)*

Пауза.

Зубатый. Вы на меня сердитесь?

Захедринский молчит.

Сами же сказали, что стихи хорошие...

Захедринский молчит.

Сказали: «Очень хорошие, только не слышно за шумом моря».

Захедринский молчит.

Так я могу их вам еще раз прочитать. *(Встает.)*

Захедринский молчит.
Пауза.

(Садится.) Товарищ начальник, вы не донесете?
Захедринский. На вас?
Зубатый. Ну, что я вам ногу...
Захедринский. Нет.
Зубатый. Точно нет?
Захедринский *(приподнявшись на диване)*. Послушайте, Зубатый. Вы когда-нибудь дрались на дуэли?
Зубатый. На дуэли?
Захедринский. Знаете, два человека, два индивидуума, друг против друга, лицо в лицо, взгляд во взгляд, один видит другого, смотрят друг другу в глаза, видят друг друга, один против другого, напрямую.
Зубатый. Э, так — нет, не было!
Захедринский. ...И тогда бьются. А вернее, сражаются. Нет, еще иначе, вступают в единоборство. Начинается испытание — кто сильнее. Не только физически. Также и психически, и даже умственно, то есть у кого из них быстрее реакция, выше сообразительность, способность владеть собой, тоньше тактика и сильнее воля к победе. А уж если они вступили в единоборство, это означает, что борьба идет в соответствии с опреде-

ленными правилами, которые никто не должен преступать. И если один из них эти правила нарушит, то подвергнется дисквалификации, то есть проиграет.

Зубатый *(с глуповатой усмешкой, ничего не поняв)*. Э, чего там...

Захедринский. Не буду скрывать, что с удовольствием свернул бы вам шею, переломал руки и ноги, а потом повырывал бы их, выбил зубы, продырявил живот, разбил морду, а потом целиком всего закопал бы и еще землю притоптал. Но лично, а не заочно, собственными руками, сейчас, здесь!

Зубатый. Хе-хе...

Захедринский. Чего ты смеешься, ты...

Зубатый. Так вы же не можете.

Захедринский. Почему не могу?

Зубатый *(радостно)*. Потому что нога сломана.

Захедринский. Факт.

Зубатый. Вы, товарищ начальник, можете только донести.

Захедринский. Могу.

Пауза.

Зубатый *(с беспокойством)*. И донесете?

Захедринский отворачивается лицом к стене, спиной к Зубатому.

(Вставая со стула.) Вы донесете?

Пауза.

Чельцов *(входит с левой стороны с бутылкой уксусной воды, куском марли и бинтом; останавливается над Захедринским)*. Товарищ начальник...

Захедринский не реагирует.

Товарищ начальник!

Захедринский не реагирует.

Перевязка.

Захедринский *(переворачивается и ложится навзничь)*. Закройте шторы, мне свет глаза режет.

Чельцов закрывает занавес на балконных дверях.
На сцене полумрак.

Чельцов *(смочив марлю уксусной водой, накладывает ее на ногу Захедринского)*. Это только пока, на время, чтобы не распухала. А если сломана, без доктора не обойтись.

Захедринский. Кажется, сломана.

Чельцов *(бинтует ногу)*. Ходить сможете?

Захедринский пытается встать, но тут же падает на диван.

Нужно идти за доктором. *(Встает и собирается выйти направо.)*

Зубатый. Я схожу!

Чельцов. Знаете, где его найти?

Обогнув Чельцова, Зубатый выбегает направо.

(Глядя вслед выбегающему Зубатому.) Полетел, как говно с самолета.

Захедринский. Александр Иванович...

Чельцов *(глядя, как Зубатый выходит)*. Что, Иван Николаевич?

Захедринский. Вам не попадалась товарищ Татьяна?

Чельцов. Нет.

Захедринский. Тогда, может, поищете ее...

Пауза. Чельцов продолжает смотреть в сторону правого выхода.

Сделаете это для меня?

Чельцов. Знаете что, Иван Николаевич? Я, наверное, лучше за ним пойду.

Захедринский. Зачем?

Чельцов. Не нравится мне этот ваш Зубатый.

Захедринский. Обыкновенный. Если случайно ее встретите...
Чельцов *(прерывает Захедринского)*. Вам ничего не нужно?
Захедринский. Спасибо, нет. Возможно, в саду или еще где-нибудь...
Чельцов. Может, вам воды подать?
Захедринский. Нет, не нужно. Или на пляже...
Чельцов. Я скоро вернусь. *(Направляется к правому выходу.)*
Захедринский. Александр Иванович!

Чельцов выходит направо. Захедринский слезает с дивана, едва не падает, но превозмогает боль. Цепляясь за стены, с трудом передвигается к правому выходу, поспешность позволяет ему перебороть физическое страдание. Добирается почти до самого выхода за кулису.

И если где-нибудь встретите, скажите ей... *(Прислушивается, но Чельцов уже покинул дом.)*

Пауза.
Захедринский возвращается назад. Теперь он уже не спешит. Добравшись до дивана, ложится в том же положении, что прежде.
Лежит навзничь, заложив руки за голову. Смотрит в потолок. Закрывает глаза.
Продолжительная пауза.
В прорези балконного занавеса появляется голова Сейкина в офицерской фуражке.
Пауза.
Голова поворачивается вправо (то есть влево, с позиции зрителей), затем влево, как бы желая сориентироваться в ситуации. Смотрит в сторону Захедринского.
Пауза.
Из-за штор (малого занавеса) выходит Петр Алексеевич Сейкин в полной форме офицера царской армии, включая ремень и фуражку, но без сабли. Под мышкой держит лошадиный череп. Возраст Сейкина и внешний вид те же, что в I акте. Осторожно, чтобы не разбудить Захедринского, который предположительно спит, Сейкин подходит к дивану и наклоняется над неподвижным Захедринским. Некоторое время остается в таком положении. Затем отворачивается и бесшумно садится на стул перед письменным столом, спиной к фигуре Ленина, лицом к Захедринскому. Лошадиный череп кладет на колени. Сидит неподвижно.
Пауза.

Захедринский *(открывает глаза и приподнимается на локте)*. Кто здесь?
Сейкин. Это я.
Захедринский. Кто — я?
Сейкин. Сейкин. Петр Алексеевич.
Захедринский. А-а-а, добро пожаловать!
Сейкин. Здравствуйте, Иван Николаевич.
Захедринский. Ну и что вы, как вам живется?

Сейкин не отвечает.

Столько лет, столько лет... Как здоровье?

Сейкин не отвечает.

Извините, что не встаю, но сами видите *(Указывает на забинтованную ногу.)*

Сейкин утвердительно кивает.

Издалека прибыли?
Сейкин. Издалека.
Захедринский. Мы здесь все издалека, хоть и на том же самом месте. Вы бы здесь ничего не узнали, все теперь по-другому.
Сейкин. Ну, не все.
Захедринский. Справедливо, кое-что не изменилось.
Сейкин. Кое-что — нет.
Захедринский. Да что вы об этом можете знать. *(Вдруг обеспокоенно.)* Почему вы так говорите...
Сейкин. Чувства не меняются.
Захедринский. Даже у вас?
Сейкин. Даже у нас.
Захедринский *(еще более беспокойно)*. Зачем вы пришли...
Сейкин. Вас навестить.

Захедринский. Мило с вашей стороны, Петр Алексеевич, очень мило. Я ведь не был с вами слишком любезен.
Сейкин. Да и я с вами тоже.
Захедринский. И вы на меня не в обиде?
Сейкин. За нелюбезность — нет.
Захедринский. За что же тогда?
Сейкин. Вы хотели спросить: за кого.

Захедринский падает на «изголовье» дивана, смотрит в потолок. Пауза.

Захедринский. Но вы же могли на ней жениться.
Сейкин. Мог.
Захедринский. Она согласилась.
Сейкин. Согласилась.
Захедринский. Тогда из-за чего вам на меня обижаться?
Сейкин. Я не в обиде за прежнее, я в обиде за то, что стало потом.
Захедринский. Потом вас в некотором смысле уже не было.
Сейкин. Это правда.
Захедринский. А теперь вас нет в еще большей степени.
Сейкин. Тоже верно.
Захедринский. В таком случае — неправда, что у вас есть повод быть на меня в обиде.
Сейкин. Неправда.
Захедринский. Тогда из-за чего?
Сейкин. Что поделаешь, Иван Николаевич, правды нет, меня нет, а обида есть.
Захедринский. И чего вам от меня нужно...
Сейкин. Не пугайтесь, я к вам только поболтать.
Захедринский *(с облегчением)*. Ну что ж, чудесно, можем и поболтать. Мне ведь тоже не с кем.
Сейкин. Но тут же полно людей.
Захедринский. Какие там люди. Люди были, и людей не стало. Вам, собственно, очень повезло.
Сейкин. Мне?
Захедринский. Ушли вовремя. Разрешите спросить, что это у вас?
Сейкин. Что?
Захедринский. Да вот это — зубастое. *(Указывает на оскаленные зубы лошадиного черепа.)*
Сейкин. Приятель.
Захедринский. Немного странный...
Сейкин. Более чем приятель, лучший приятель, задушевный друг. Мы были вместе у Врангеля. До самого конца. Он ни разу меня не подвел.
Захедринский. До самого конца?
Сейкин. И теперь я никогда с ним не расстаюсь.
Захедринский. Что ж, так и нужно, если друг. Но если уж мы заговорили об обиде...
Сейкин. Чего уж вспоминать, Иван Николаевич, все кончилось. Виноват был я.
Захедринский. То, скорее, я мог бы хранить обиду на вас.
Сейкин. Ну и как — сохранили?
Захедринский. Сохранил.
Сейкин. До сих пор? Но это же было несерьезно.
Захедринский. Для вас несерьезно. Но для Татьяны... Именно за это я и в обиде на вас.
Сейкин. Ерунду говорите, Иван Николаевич. Вы бы предпочли, чтобы и для меня было важно то, что было важно для нее?

Пауза.

Захедринский. Вы правы. Вообще-то нет.
Сейкин. Ну вот, сами видите, что все это ерунда.

Пауза.

Захедринский. Собственно говоря, обиды на вас во мне уже нет. Теперь я в обиде на некоего Зубатого.

Сейкин. Зубатый? Не знаю.

Захедринский. Я же сказал, что вам повезло.

Сейкин. И что это за тип?

Захедринский. Не будем о нем.

Пауза.

Может, вы знаете, где она сейчас?

Сейкин. Знаю.

Захедринский *(приподнимается с дивана настолько резко, что тревожит больную ногу, невольно кривится от боли, но не обращает на нее внимания)*. Где?

Сейкин. Зачем вам это знать.

Захедринский. Как это зачем?

Сейкин. Непременно хотите?

Захедринский *(поднимается и садится на диване, опустив ноги на пол)*. Хочу!

Сейкин. Действительно хотите?

Захедринский. Вы со мной не играйте.

Сейкин. Ну, если вам действительно этого хочется...

Он встает, кладет лошадиный череп на стул, передней стороной к Захедринскому, идет к выходу на балкон, останавливается около его левой стороны и тянет за шнур занавеса.

Занавес расходится на две стороны. Открывается сцена из «Сна в летнюю ночь» Шекспира. Татьяна в роли Титании, Зубатый в роли ткача Основы. Татьяна в красивом и фантастическом костюме Титании, в значительной степени демонстрирующем ее прелести. Зубатый-Основа в том же виде, как он был в последний раз: в черном цельном купальном костюме начала века, закрывающем почти все тело, на бретельках, со штанинами до половины голени, на голове черная резиновая шапочка для купания, закрывающая уши и лоб и застегнутая под подбородком.

Необходимо, чтобы исчезло все, что прежде просматривалось через выход на балкон: балюстрада, верхушки кипарисов, морской горизонт. Должно создаваться впечатление, что сцена разыгрывается не на балконе, но совершенно в ином измерении, в неопределенном пространстве.

Эта малая сцена ярко освещена. Татьяна-Титания лежит на условной лесной лужайке, среди цветов. Зубатый-Основа наклоняется над ней. Вокруг них лес, представленный несколькими элементами.

Татьяна-Титания просыпается.

Татьяна.

О, что за ангел пробудил меня
Среди цветов?

Зубатый.

Щегленок, зяблик, воробей,
Кукушка с песнею своей,
Которую слышат многие, но каждый делает вид,
Что не ему кукует она о том, чем занимается его жена.
Да и то правда: кто захочет обращать внимание на глупую птицу?

Татьяна.

Прошу, прекрасный смертный, спой еще!
Твой голос мне чарует слух, твой образ
Пленяет взор. Достоинства твои
Меня невольно вынуждают сразу
Сказать, поклясться, что тебя люблю я!

Захедринский с трудом, но забывая о боли, поднимается с дивана.

Зубатый.

Сударыня, у вас для этого не очень-то много резону.
А впрочем, любовь с рассудком редко живут в ладу.
Но что бы ни случилось, оказии надо не упустить.

Татьяна.

Ты так же мудр, как и хорош собой!

Зубатый.
Ну, это, положим, преувеличение.
Но будь у меня достаточно смекалки, чтобы выбраться из этого леса,
Вот бы с меня и хватило.

Татьяна.
Покинуть лес!.. Не думай и пытаться.
Желай иль нет — ты должен здесь остаться.
Могуществом я высшая из фей.
Весна всегда царит в стране моей.
Тебя люблю я. Следуй же за мной!

Захедринский идет к правому краю балкона-сцены. Опирается на него правой рукой и продолжает смотреть представление.

К тебе приставлю эльфов легкий рой,
Чтоб жемчуг доставать тебе со дна,
Баюкать средь цветов на время сна.
Я изменю твой грубый смертный прах:
Как эльф витать ты будешь в облаках [1].

Захедринский *(кричит)*. Хватит!

Актеры прерывают игру и выжидательно смотрят в зрительный зал.

Сейкин. Что с вами, Иван Николаевич...

Захедринский *(хромая, постоянно теряя равновесие и восстанавливая его, забыв о физическом страдании, идет налево вдоль малой сцены; останавливается перед Сейкиным, опершись правой рукой о стену)*. Ты зачем пришел? Мстить?

Сейкин. Да вы что... Неужели вам не понравилось?

Захедринский. Ты — мерзкий Яго!

Сейкин. Это уже из другой пьесы.

Захедринский. Да я тебе... я тебе...

Сейкин. Ну что — ты мне?

Пауза.

Захедринский *(спокойно)*. Нет, ничего. Против тебя я бессилен. *(В порыве бешенства ударяет кулаком по стене.)*
А-у-у-у! *(Ударил слишком сильно и поранил руку.)*

Сейкин. Возьмите себя в руки, Иван Николаевич. Если дело и дальше так пойдет, вы себя всего искалечите.

Зубатый. Можно продолжать?

Сейкин. Пожалуйста, но дайте другой фрагмент. Товарищу начальнику этот не понравился.

Малый занавес закрывается сам собой.
Захедринский отходит направо и падает на диван.

Сейкин *(подходя к нему)*. Что с вами?

Захедринский. Воды!

Сейкин идет налево и наливает в стакан воду из графина. Иными словами, делает вид, что наливает, поскольку воды в графине нет. Захедринский берет стакан и с жадностью подносит его ко рту. Начинает пить, но замечает, что не пьет. Пытается пить снова, запрокидывая голову назад, но убеждается, что утолить жажду он не может. Разглядывает стакан, переворачивает его вверх дном. Стакан действительно пуст. Возвращает стакан Сейкину.

Захедринский. Какая-то сухая.

Сейкин *(слащаво)*. Что — сухая, Иван Николаевич?

Захедринский. Эта вода.

Сейкин. Сухая вода — самая полезная. *(Относит стакан и ставит его на стол.)*

Захедринский. Вам не следовало проделывать со мной подобные фокусы.

Сейкин *(слащаво)*. Какие, товарищ начальник?

[1] *Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.* В приведенный фрагмент внесены незначительные смысловые изменения в соответствии с текстом настоящей пьесы.

Захедринский. Ну, это, с Зубатым.
Сейкин *(подходит к Захедринскому и останавливается перед ним).* И еще с кем?
Захедринский. Я знал, что вы человек несимпатичный, но не думал, что такой негодяй.
Сейкин. Ах, это со мной случается лишь изредка.
Захедринский. Показывать мне такое...
Сейкин. Сами пожелали посмотреть.

За малым занавесом звучит гонг.
Сейкин занимает место справа, в изножье дивана. Опершись о стену, он будет смотреть на малую сцену как театральный зритель. Стена скошенная, так что он не перекроет ни актеров, ни Захедринского.
Сцена из «Отелло». В роли Дездемоны Лили Карловна Вольф. Она лежит в ночной рубашке на кровати. Костюм театральный, но прическа та же, что прежде, с челкой и прядями, закрученными на щеки. С левой стороны малой сцены входит Рудольф Рудольфович Вольф в роли Отелло. На его голове тюрбан, костюм театральный, на тунике те же награды, что прежде.

Лили.
Отелло, это ты?
Вольф.
Да, Дездемона.
Захедринский *(вполголоса).* Но это же не для меня, это для вас.
Сейкин *(вполголоса).* Вы уверены?
Захедринский. Ну... Возможно, и для меня, только не в этом составе.
Лили.
Ты ляжешь, мой синьор?
Вольф.
Ты помолилась на ночь, Дездемона?
Лили.
Да, мой синьор.
Вольф.
Когда ты знаешь за собою грех,
Непримиренный с милостью небесной,
Покайся в нем сейчас же.
Лили.
Мой синьор,
Что это значит?
Вольф.
Слышишь? Торопись.
Я отойду. Мне тяжко убивать
Твой неготовый дух. Избави Боже,
Чтоб я убийцей стал твоей души.
Лили.
Ты говоришь — убить?
Вольф.
Да, я сказал!
Захедринский *(сложив ладони рупором, кричит).* Рельсы!
Вольф *(прерывая игру, к Захедринскому).* Прошу не мешать актеру!
Сейкин. Оставьте его, я тоже не люблю этого инженера, но он меня иногда выручает.

Актеры продолжают играть.

Лили.
Святое небо, сжалься надо мной!
Вольф.
Аминь, всем сердцем!
Лили.
Раз ты так сказал,
Ведь ты же не убьешь меня.
Вольф.
О-о!

Лили.
И все же я боюсь тебя. Ты страшен,
Когда вот так ворочаешь глазами.
Чего бояться, я сама не знаю,
Раз нет за мной вины; но я боюсь.
Вольф.
Помысли о твоих грехах.
Захедринский. Только без намеков!
Вольф *(прерывая игру, к Сейкину).* Товарищ директор, что здесь происходит?
Сейкин. Продолжайте играть.

Актеры продолжают играть.

Лили.
Мой грех — любовь к тебе.
Вольф.
За это ты умрешь.
Лили.
Смерть, убивая за любовь, преступна.
Как ты кусаешь нижнюю губу!
Твой облик искажен кровавой злобой.
Я чувствую беду, но верю, верю —
Она грозит не мне.
Вольф.
Молчи! Довольно.
Лили.
Молчу, но что случилось?
Вольф.
Мой платок,
Заветный дар тебе, ты подарила
Микеле Кассьо.
Захедринский. Какой еще платок?
Лили.
Нет, клянусь душой!
Пошли за ним, спроси его.
Захедринский. Вот именно!
Вольф.
Не лги,
Не лги, красотка: ты на смертном ложе.
Лили.
Да, но умру не скоро.
Вольф.
Нет, сейчас же.
Поэтому признай свой грех открыто.
Ты, с клятвой отрицая слог за слогом,
Не отвратишь, не сломишь убежденья,
Которым я истерзан. Ты умрешь.
Лили.
Так сжалься, Боже, сжалься! *(Плачет.)*
Вольф.
Шлюха!
Ты предо мною слезы льешь по нем? *(Указывает на Захедринского.)*

Сейкин отрывается от стены и внимательно разглядывает Захедринского. Вольф-Отелло замирает, направив на Захедринского указательный палец.

Захедринский. О чем это он?

Сейкин перестает смотреть на Захедринского и возвращается к роли зрителя, снова опершись о стену.

Актеры продолжают играть.

Лили.
О, прогони меня, но дай мне жить!
Вольф.
Сгинь, шлюха!
Лили.
Убей хоть завтра! Дай пожить сегодня!
Вольф.
Ты борешься...
Лили.
Хоть полчаса!
Вольф.
Я начал, я и кончу.
Лили.
О, дай прочесть мне хоть молитву!
Вольф.
Поздно. *(Начинает ее душить.)* [1]
Захедринский *(вскакивает с дивана, насколько это возможно в его состоянии)*. Отпусти ее, хам!
Вольф *(переставая душить)*. Я не могу работать в подобных условиях.
Захедринский. Так не работай, скотина!
Вольф. Прошу не оскорблять меня!
Захедринский. Сейчас я тебе покажу — оскорблять! *(С угрожающим видом двигается к нему.)*
Вольф *(отступая, задом к левой кулисе малой сцены)*. Я дам ход этому делу!
Захедринский. Не успеешь, сексот!
Сейкин. Что за манеры для сотрудника, ответственного за культуру, товарищ начальник. Как бы среагировал на ваше поведение товарищ Чапаев.
Захедринский. Нас... мне на товарища Чапаева!
Сейкин. На кого?
Захедринский *(опомнившись)*. Ну, на него, может, и нет.

Занавес малой сцены самостоятельно закрывается.

Сейкин. Не понимаю, для чего вы сорвали представление, товарищ Захедринский. Ведь ревность — именно ваша тема.
Захедринский. Всему есть предел, Петр Алексеевич. Да, я могу ревновать, страдать, устраивать сцены, но чтобы душить? Нет, это не по мне.
Сейкин. Вы, Иван Николаевич, обнаруживаете слабость в подобных делах. А идти нужно до конца.
Захедринский. Возможно, это вы слабы, но не я. А если уж речь зашла о том, что идти следует до конца, то именно вам лучше бы помолчать. Хороши вы были в первом акте.
Сейкин. В каком еще первом?
Захедринский. Сразу после того, как сделали предложение Лилиане Карловне. Ничего не скажешь, красивый у вас был вид.

Сейкин молчит.

И характер свой прекрасный показали.
Сейкин. Я должен был явиться в гарнизон.
Захедринский. Без невесты?
Сейкин. Я собирался вернуться за ней.
Захедринский. Ну и как-то так не вернулись.

Пауза.

Сейкин. Мне что-то начинает казаться, что ту сцену мы закончим.
Захедринский. Какую, с вашим предложением? А стоило бы.
Сейкин. Нет, из «Отелло».
Захедринский. Ага, понятно, следует идти до конца, да?
Сейкин. Именно потому.
Захедринский. Но актеры-то ушли.

[1] *Перевод М. Л. Лозинского.*

Сейкин. Ничего, закончим сами.
Захедринский. Но я не ваша Дездемона.
Сейкин. Обойдемся без нее. *(Поднимает руки, растопыривает пальцы и шевелит ими, попеременно делает гимнастику, массирует.)*

Захедринский отступает, двигаясь неловко из-за больной ноги. Сейкин идет за ним.

Захедринский. Да вы что, Петр Алексеевич...
Сейкин. А то самое, мой дорогой, то, что и было.
Захедринский *(отступая)*. Вы же сказали, что зла на меня не держите...
Сейкин. Не держал, но возникли новые обстоятельства.
Захедринский *(переставая отступать, так как уже касается ногами дивана)*. Какие обстоятельства...

Сейкин быстро достает косынку из кармана халата Захедринского.

Это недоразумение!

Сейкин отбрасывает косынку, хватает Захедринского за горло и опрокидывает на диван.

Голос Чельцова *(из-за правой кулисы)*. Иван Николаевич!
(Ближе.) Иван Николаевич!

Сейкин перестает душить Захедринского, берет под мышку лошадиный череп и исчезает в прорези малого занавеса.
С правой стороны вбегает Ч е л ь ц о в.

Чельцов. Иван Николаевич... *(Переводя дыхание.)* Я так спешил, но... Иван Николаевич, вы где?
Захедринский *(лежа на диване)*. Здесь.
Чельцов. А, слава Богу, я уж подумал, с вами что случилось.
Захедринский. Дурной сон приснился.
Чельцов. Все из-за ноги. А новости плохие, доктора не будет.
Захедринский. Зубатый ему не сказал?
Чельцов. Зубатый? Он к доктору вовсе не ходил.
Захедринский. А куда?
Чельцов. Доносить.

Пауза.

Захедринский. Рассказывайте.
Чельцов. Как я за ним увязался, он поначалу шел прямо, а потом смотрю — сворачивает. Ну думаю: «Ага!» Но ничего, думаю, может, он свернул, чтобы пойти другой дорогой. И только когда он опять свернул, а потом немного прошел прямо и вошел...
Захедринский. Куда вошел?
Чельцов. Лучше не называть.
Захедринский. Откуда вы знаете, что он там делал?
Чельцов. А я зашел через сад, окно было открыто, ну я все и слышал.
Захедринский. Вас никто не заметил?
Чельцов. Так ночь уже...
Захедринский. Донес...
Чельцов. Он на вас донес, что вы не донесли на него. Это правда, что вы не донесли?
Захедринский. Не успел.
Чельцов. А надо бы, надо... Теперь-то уже поздно. Ну, я тогда опять садом, потом бегом через бульвар и сюда. Только вот по дороге... *(Достает из-за пазухи поллитровую бутылку водки и ставит ее на пол, возле «изголовья» дивана.)* Для вас.
Захедринский. Это по какому же поводу?
Чельцов. Пока ждете. Пригодится.
Захедринский. Награди вас Бог.
Чельцов. Ох, беда, Иван Николаевич, почему не вы оказались первым.
Захедринский. Не получилось.

Чельцов. Не донести — это же тяжкий грех.

Пауза.

Ну, тогда... Вы уж не гневайтесь, Иван Николаевич, но я лучше пойду.

Захедринский. Конечно.

Чельцов. Может, вам еще чего нужно?

Захедринский. Нет, больше я уже ни в чем не нуждаюсь.

Чельцов идет налево.

Может, только...

Чельцов останавливается.

Откройте, пожалуйста, окно, душно что-то.

Чельцов, потянув за шнур, раздвигает малый занавес (шторы). Балюстрада и верхушки кипарисов снова там же, где они были перед показом сцен из «Сна в летнюю ночь» и «Отелло». Разница лишь в том, что теперь глубокая ночь и верхушки кипарисов выделяются на фоне ночного неба.

Чельцов. И еще, Иван Николаевич: я вам ничего не говорил, и вы ничего не слышали. Понимаете.

Захедринский. Не беспокойтесь, Александр Иванович.

Чельцов идет налево.

И спасибо вам за все.

Чельцов. За что? Мы и знакомы-то не были. *(Выходит налево.)*

Пауза.
Захедринский в задумчивости сидит на диване, глядя перед собой. Немного спустя замечает косынку, лежащую на полу. Встает, поднимает косынку и прячет ее в карман халата.
Берет с пола бутылку водки, идет к письменному столу, садится на стул напротив Ленина.
Вышибает пробку из бутылки.
Салютует бутылкой Ленину и подносит горлышко ко рту.
Пьет, с каждым глотком все больше запрокидывая голову назад.
Занавес начинает закрываться. Когда Захедринский максимально запрокидывает голову, а бутылка приобретает вертикальное положение, занавес полностью закрывается.

АКТ III

АРХИТЕКТУРА И ОБОРУДОВАНИЕ СЦЕНЫ

Вдоль всей сцены тянется приморская набережная. Линия горизонта и линия набережной.

Посередине — церковь, вернее, плоский макет церкви. Макет установлен близко к краю набережной, параллельно ей, по центру относительно обеих кулис. Между макетом и краем набережной должен оставаться проход, достаточный для двух человек, идущих рядом. Фасад (контур) церкви представляет собой прямоугольник, вытянутый вверх. Над фасадом три церковных купола, центральный из которых крупнее и выше двух остальных. На куполах православные кресты, сверкающие золотом. Церковь расписана в сказочно-ярких, ярмарочных тонах. В прямоугольнике фасада — высокая сводчатая арка входа. Таким образом, весь фасад и является, собственно, аркой. В проеме арки видны линии горизонта и набережной. Море, горизонт и линия набережной, проходящие вдоль всей сцены, прерываются только церковью, а точнее — церковью справа и слева от вырезанной в ней арки, продолжаясь в ее проеме. Макет плоский, и арка не имеет собственной глубины.

Слева от церкви полная луна огромных размеров. Ночь очень светлая. Вся сцена погружена в магически интенсивный, сюрреалистический лунный свет. Рассеянное серебро. Море — светлая синева, пронизанная серебром. Небо темно-сапфировое. Вся набережная беловато-каменная, с оттенком светлого гранита.

Между церковью и левой и правой кулисами, приблизительно на половине расстояния между краем набережной и рампой, параллельно линии набережной стоят две скамьи без спинок, одна слева, другая справа от церкви. Обе скамьи из черного мрамора. Справа от левой скамьи, на половине расстояния между скамьей и церковью, но ближе к авансцене, чем обе скамьи,— классический шезлонг, выкрашенный белой краской. Продолжением шезлонга служит табурет, также белый. Сейчас он используется как подставка для ног. Рядом с шезлонгом низкий белый столик. На столике находятся следующие предметы:

1. Большая пластиковая бутылка кока-колы без колпачка.
2. Открытая коробка сигар.
3. Золотая зажигалка.
4. Большая белая пепельница (в виде крупной фаянсовой миски).
5. Полевой бинокль без футляра, с ремнем, для того чтобы вешать бинокль на шею или на плечо.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА III акта
в порядке их появления на сцене

ПЕТЯ
ЛИЛИ КАРЛОВНА ВОЛЬФ
РУДОЛЬФ РУДОЛЬФОВИЧ ВОЛЬФ
АНАСТАСИЯ ПЕТРОВНА БАТЮШКОВА
ПЕРВЫЙ
ВТОРОЙ
ИВАН НИКОЛАЕВИЧ ЗАХЕДРИНСКИЙ
ГЕНЕРАЛ
ОБОРОТЕНЬ
1-Й МАТРОС
2-Й МАТРОС
ЕКАТЕРИНА ВЕЛИКАЯ
АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ЧЕЛЬЦОВ
МАТРЕНА ВАСИЛЬЕВНА ЧЕЛЬЦОВА
ПЕТР АЛЕКСЕЕВИЧ СЕЙКИН
ТАТЬЯНА ЯКОВЛЕВНА БОРОДИНА

ДЕЙСТВИЕ

Занавес поднимается.

В шезлонге сидит, положив ноги на табурет, молодой мужчина в костюме звезды рок-н-ролла раннего периода, из ткани, переливающейся серебристо-золотистым блеском. Покрой жакета должен быть таким, чтобы актер мог свободно подвернуть рукава до локтей. Жакет спереди открытый, либо расстегнутый, либо легко расстегиваемый. Прическа под Элвиса Пресли, сзади «утиный хвост», спереди надо лбом волна по-славянски белокурых волос. Темные очки в белой пластмассовой оправе. На ногах эффектные «барочные» кроссовки. Он курит большую сигару, ритмично, через равные промежутки времени, выпуская клубы дыма (если актер-курильщик сумеет).

На скамье справа кто-то спит, вытянув ноги в сторону церкви. Голова прикрыта газетой (русской). Видны ноги в стоптанных валенках, ватные брюки и телогрейка. Все серо-бурого, землистого цвета.

Пауза.

Доносятся хлопки, подобие аплодисментов, короткими, неравномерными сериями, затем одиночные.

Пауза.

С правой стороны медленным прогулочным шагом входят двое старых людей в костюмах 1910 года. Одеты изысканно, как люди из высшего общества. Это Вольф и Лили Карловна. Лили идет ближе к авансцене, слева от Вольфа. Она ведет несколько беспомощного Вольфа под руку. Тот опирается на трость, что была у него в I акте. Подойдя все тем же размеренным шагом к мужчине в шезлонге, останавливаются. Вольф приподнимает шляпу.

Лили. Извините, господин...

Молодой человек выпускает клуб сигарного дыма.

Извините, товарищ...

Молодой человек выпускает клуб сигарного дыма.

Do you speak English? [1]

Молодой человек. Меня зовут Петр.

Лили. Который сейчас час?

Петя кладет сигару на пепельницу и подворачивает левый рукав до самого локтя. На его руке несколько часов самого разнообразного вида на блестящих браслетах. Все часы современные — с измерителями кровяного давления, альтиметрами, секундомерами, калькуляторами и т. п.
Петя опускает левый рукав и подворачивает правый рукав до самого локтя. На правой руке также несколько часов на блестящих браслетах.
Опускает правый рукав и сует руку во внутренний карман. Достает золотые старинные карманные часы на золотой цепочке. Открывает крышку часов.
Смотрит на часы.
Закрывает крышку часов, убирает их во внутренний карман.

Петя. Одиннадцать.

Лили. Большое спасибо, мистер.

Лили и Вольф выходят налево тем же спокойным прогулочным шагом.
Петя снова берет сигару, выпускает клуб дыма.
Спящий на скамейке мужчина беспокойно ворочается во сне, шелестит газетой, закрывающей голову. Затем снова замирает и продолжает спать.
Доносятся хлопки, сериями и одиночные.
С правой стороны входит Анастасия Петровна Батюшкова, она совсем старенькая. Одета бедно, на голове платок, внешность простенькой бабушки. На спине несет узел. Медленно идет налево. Дойдя до Пети, останавливается. Снимает со спины узел, развязывает его. Вынимает из узла самовар, тот самый, что она выносила на сцену в I акте.

Анастасия. Не купите?

Петя отрицательно крутит головой, куря сигару.

Настоящий.

Петя отрицательно крутит головой.

Недорого.

Петя отрицательно крутит головой. Анастасия убирает самовар в узел. Завязывает его и закидывает за спину. Медленно идет. Выходит налево.
Доносятся хлопки, сериями и одиночные.
С левой стороны входят Двое со стремянкой. Оба квадратные, широкоплечие, походят на типичных телохранителей эпохи Сталина. Одеты одинаково в черные костюмы советского покроя начала пятидесятых годов. Широкие, мешковатые брюки, квадратные двубортные пиджаки, белые рубахи со свисающими остроконечными уголками воротников, широкие галстуки, черные, до блеска начищенные ботинки.
Петя не обращает на них внимания.
Мужчины подходят к макету церкви. Ставят стремянку справа от арки. Первый залезает на стремянку, достает из кармана молоток, гвоздь и начинает забивать гвоздь справа сверху от свода арки. Второй придерживает стремянку.
После нескольких ударов молотка спящий на скамье мужчина начинает просыпаться. Сначала шевелится голова под газетой, а когда раздается следующий — более громкий, энергичный — удар молотка, он резко садится, поднявшись рывком, но ноги по-прежнему лежат на скамье. Газета падает с его лица. Это Иван Николаевич Захедринский.
Он выглядит значительно старше. Не по возрасту — поскольку ему, как в I и II актах, около пятидесяти лет,— но по внешнему виду. Он кажется старше потому, что очень изнурен. Бакенбарды совершенно белые, на лице, несколько дней не бритом, седая щетина, волосы длинные, нестриженые, неряшливые и тоже седые.

Захедринский *(к мужчине на стремянке, тоном, которым отгоняют собаку)*. А не пошел бы ты!..

Мужчина на стремянке с молотком в руке оборачивается к Захедринскому. Стоящий под стремянкой Второй также проявляет интерес.
Петя выпускает клуб дыма, не обращая внимания на происходящее.

Поспать не дадут, сукины дети.

Мужчина с молотком в руке не спеша спускается со стремянки.

[1] Вы говорите по-английски? *(англ.)*

Захедринский садится на скамью, опустив ноги на землю. На обоих мужчин больше внимание не обращает.
Первый спустился со стремянки и медленно приближается к Захедринскому. Второй следует за ним. Останавливаются перед Захедринским, который между тем потягивается, зевает и чешет под мышками, не обращая на них внимания.

Первый. Знаешь его?

Второй отрицательно крутит головой.

Что ж, придется познакомиться. *(Наступает Захедринскому на ногу.)*
Захедринский *(медленно вставая)*. Ты чего?
Первый. Вот мой друг желает с тобой познакомиться.
Захедринский. Передай, что мне его рожа не нравится.
Первый *(ко Второму)*. Слыхал?
Второй. Не-а. Может, он повторит?
Первый *(к Захедринскому)*. Мой друг желает, чтобы ты повторил.
Захедринский. Передай, что мне не хочется.
Первый *(передавая молоток Второму)*. Первым будешь?

Второй берет у Первого молоток и приближается к Захедринскому.
Петя кладет сигару в пепельницу и резко свистит в два пальца. Первый и Второй поворачиваются к нему.

Петя. Идите-ка сюда.

Первый и Второй подходят к Пете. Тот указывает на церковь.

Займитесь делом.

Первый и Второй оглядываются на Захедринского. Петя встает с шезлонга.

Я что сказал!

Первый и Второй возвращаются к стремянке. Устанавливают ее слева от арки.
Петя долго и педантично гасит сигару в пепельнице. Первый влезает на стремянку, Второй подает ему молоток и держит стремянку. Первый достает из кармана гвоздь и тремя ударами молотка забивает его в стену на уровне первого гвоздя.
Петя достает из кармана расческу и причесывается.
Первый начинает спускаться со стремянки.
Петя убирает расческу в карман и медленно приближается к Захедринскому.
Первый снова влезает на самый верх стремянки, чтобы лучше видеть то, что сейчас произойдет.
Петя останавливается перед Захедринским.
Пауза.
Второй влезает на стремянку, чтобы лучше видеть.
Петя снимает темные очки и прячет их в карман.
Смотрит на Захедринского, Захедринский — на Петю.

Захедринский *(начинает петь, негромко)*. По железной дороге...
Петя *(подхватывает)*. Шел петух кривоногий...
Захедринский *(продолжает, громко)*. А за ним восемнадцать цыплят...
Петя и Захедринский *(вместе, в полный голос, все более живо)*.
Он зашел в ресторанчик,
Чекалдыкнул стаканчик
И еще восемнадцать подряд [1].
Петя *(радостно, не веря собственным глазам)*. Дядя Ваня! *(Раскрывает объятия.)*

Захедринский также. Они бросаются друг к другу, обнимаются, хлопают друг друга по спине.
Петя отступает от Захедринского и смотрит на него так, будто не может наглядеться.

Ну как вы, откуда...
Захедринский. С северов.
Петя. А мы-то уж думали...
Захедринский. Я тоже думал.
Петя. Но зато живой?!
Захедринский. Похоже на то.
Петя. Здоровый?

[1] Поется на мелодию песни «По военной дороге...», музыка братьев Покрасс.

Захедринский. С этим хуже.
Петя. Вот мама-то обрадуется!
Захедринский *(указывая на тех, что стоят на стремянке)*. Твои тараканы?
Петя. А-а, нормальные подонки.

Захедринский оборачивается к стоящим на стремянке, сгибает правую руку в локте, а ладонью левой руки ударяет по правому бицепсу. Двое на стремянке делают вид, что ничего не заметили.

Пойдемте, дядя Ваня, встречу полагается обмыть.

Идут налево, к столику. Петя отставляет табурет от шезлонга, теперь он будет служить не как подножие, а как место для сидения. Захедринский вытягивается на шезлонге. Петя берет со столика бутылку кока-колы и замечает, что двое на стремянке продолжают на них смотреть.

Вон отсюда!

Двое быстро спускаются со стремянки, становятся рядом и по-военному отдают честь Пете. Затем складывают стремянку и бегом выносят ее налево. Петя садится на табурет и передает бутылку кока-колы Захедринскому.

Захедринский. Что это?
Петя. А вы, дядя, попробуйте.
Захедринский *(пьет из бутылки)*. А что, ничего... Только зачем подкрашено? *(Отдает бутылку Пете.)*
Петя. Пятьдесят на пятьдесят. *(Пьет из бутылки.)*
Захедринский. А разве чистый спирт нельзя?
Петя. Теперь уже нет. Европа. *(Пьет из бутылки.)*
Захедринский. Понятно. Дешевле получается.
Петя. Для меня цена роли не играет.
Захедринский. А в Европе цена — главное.
Петя. Сейчас я вам кое-что покажу. *(Ставит бутылку на столик и достает из кармана несколько стодолларовых банкнот, держит их веером; берет со стола зажигалку и поджигает их.)*
Захедринский *(вскакивает с шезлонга)*. Петя!
Петя. Для меня баксы — вот, смотрите!

Оба смотрят на горящие деньги. Петя с гордостью, Захедринский с ужасом. Пауза.

Захедринский. Пусть бы хоть рубли, а то ведь доллары!!
Петя. Рубли лучше горят, только копоти больше.
Захедринский. Но... И не жалко тебе?
Петя. У меня этого добра хватает.

Когда Петя уже не в состоянии держать в руке горящие банкноты, он кладет их в пепельницу. Деньги горят в пепельнице как факел.
Пауза.

(Разгребает догорающий пепел.) Вот и все.
Захедринский *(садится в шезлонг, все еще под впечатлением от валютного костра)*. Ну и ну, кто бы мог подумать, что ты, Петя, простой советский ребенок...
Петя. Я, дядя, уже не ребенок.
Захедринский. Верно. Как летит время. Но советский.
Петя. И уже не советский.
Захедринский. Все так говорят, да что-то не верится.

С правой стороны у края набережной появляется Г е н е р а л сверхъестественных размеров в форме Советской Армии, без головы. Парадный мундир, на груди ряды орденов. На шее выше воротника кровавая кайма, там, где отрезана голова. На согнутой правой руке парадная генеральская фуражка. Ступает деревянным шагом, не сгибая колен. Медленно и равномерно перемещается налево по краю набережной. Петя и Захедринский не видят его, как если бы его не было. Генерал существует только для зрителей.
В течение всего прохода Генерала сопровождает специальный осветительный прибор.
Доносятся хлопки. Сначала одиночные, потом короткими сериями.

А это что?

Петя. Что?

Пауза.
Захедринский слушает. Хлопки, две короткие серии.

А-а, это. Друг друга по морде бьют.
Захедринский. Кто кого?
Петя. Одни других.
Захедринский. Зачем же по морде?
Петя. А теперь свобода.
Захедринский. Так, значит, и я мог бы... тоже мог бы теперь кого-нибудь?..
Петя. Конечно, могли бы, правда, у вас, дядя Ваня, силенок уже маловато.
Захедринский. Да, ты прав, упустил я время.

Петя вынимает золотые карманные часы, открывает крышку, смотрит время.

Торопишься куда-нибудь?
Петя. Время еще есть. *(Убирает часы.)* А хотелось бы с вами...

Слева входят Д в о е и останавливаются в некотором отдалении от Пети, не смея приблизиться.

Петя. Ну, что вам?

Первый приближается к Пете, наклоняется к нему и что-то шепчет на ухо.
Петя встает.

Не сердитесь, дядя, у меня кое-какие дела в офисе.
Захедринский. Иди, сынок, а я тут пока подремлю.

Петя выходит направо, Двое за ним.
Захедринский устраивается на шезлонге, закрывает глаза.
С левой стороны входят Л и л и и В о л ь ф. Лили идет со стороны авансцены, справа от Вольфа. Она ведет Вольфа под руку. Доходят до левой скамьи и садятся лицом к зрителям. Лили — слева от Вольфа. Смотрят перед собой.
Захедринский открывает глаза, поднимает голову, подобно человеку, который задремал и теперь не может понять, где находится. Замечает Лили и Вольфа. Смотрит на них некоторое время. Узнает. Встает и подходит к ним.

Лилиана Карловна! Вот так встреча! *(К Вольфу, любезно, но с меньшим энтузиазмом.)* Рудольф Рудольфович...
Лили. Уже?
Захедринский. Мы же не виделись лет пятьдесят!
Лили. Уже пора?
Захедринский. Еще бы не пора, Лилиана Карловна, ведь пятьдесят лет прошло, а то и больше!
Лили *(к Вольфу)*. Руди, уже пора.

Вольф смотрит перед собой.

(Тряся его за руку.) Руди!

Вольф смотрит перед собой.

(К Захедринскому.) Мой муж плохо слышит.
Захедринский. Не беда.

Лили берет Вольфа под руку, помогает ему встать. Тот безвольно подчиняется. Лили ведет Вольфа к церковной арке.

Куда вы, Лилиана Карловна...
Лили *(останавливаясь вместе с Вольфом)*. Mais... Vous êtez du bateau...[1]

Пауза.

Захедринский. Лилиана Карловна, вы, должно быть, не узнаете меня.
Лили *(к Вольфу)*. Allons...[2] *(Ведет Вольфа к церковной арке.)*

Захедринский преграждает им путь. Лили и Вольф останавливаются. Захедринский берет Лили за руку.

Захедринский. Давайте попытаемся разобраться.

[1] Но... Вы с корабля... *(франц.)*
[2] Пойдем... *(франц.)*

Ведет Лили вместе с Вольфом, которого та поддерживает под руку, обратно к скамье. Все трое садятся, лицом к зрителям. Лили в середине, Захедринский слева от нее.

Ведь вы Лилиана Карловна Вольф, урожденная Светлова.

Лили. Это моя внучка.

Захедринский. Артистка, не так ли?

Лили. В прошлом да, артистка.

Захедринский. Все правильно. А это ваш муж, Рудольф Рудольфович Вольф.

Лили. Остерман.

Захедринский. Инженер-железнодорожник.

Лили. Граф Остерман.

Захедринский. По происхождению немец. Ведь так?

Лили. Он родился в Вестфалии, но потом поступил на царскую службу.

Захедринский. Вот именно. И создавал всероссийскую транспортную систему.

Лили. Он был министром Петра Великого.

Захедринский. Какого Петра?

Лили. Великого.

Пауза.

Захедринский *(отворачивается от Лили и смотрит перед собой).* Нет, что-то тут не так.

Между тем Генерал уже достиг левой кулисы — по пути появившись в проеме церковной арки — и исчез слева. Если не исчез, то должен вскоре исчезнуть. Это зависит от ширины сцены и темпа его прохода. Высоко на небе, слева от края набережной, появляется г о л о в а с в я щ е н н и к а сверхъестественных размеров. На ней высокий цилиндрический головной убор православного духовного лица. Длинные волосы, борода. Снизу на шее, там, где голова отрезана, кровавая кайма. Голова движется вправо, профилем, очень медленно и равномерно. Так же, как Генерала, голову сопровождает специальный осветительный прибор. Захедринский, Лили и Вольф — все трое сидят, глядя перед собой.

(Повернувшись к Лили.) А меня вы помните?

Лили *(повернувшись к Захедринскому).* Oui, mon capitaine [1].

Захедринский *(снова глядя перед собой).* Я никогда не служил в армии.

Лили. Когда вы нас заберете?

Захедринский *(повернувшись к Лили).* Куда?

Лили. В Константинополь.

Захедринский *(снова глядя перед собой).* Час от часу не легче.

Лили. Вы не можете оставить нас здесь.

Захедринский. Почему же нет?

Лили. И вы это говорите?

Захедринский. Но если мы незнакомы...

Лили. Моего мужа зовут...

Захедринский. Знаю, граф Остерман. Но я с ним незнаком.

Лили. Вы не верите мне?

Захедринский. Я знаком только с Лилианой Карловной.

Лили. За нас может поручиться генерал Врангель.

Захедринский *(повернувшись к Лили).* Но ведь он умер!

Лили. Месье! Генерал Врангель — наш лучший друг.

Захедринский. Но это невозможно!

Лили. Месье! Я понимаю, что вы как француз не обязаны подчиняться российским военным авторитетам. Но как офицер вы должны верить слову русского генерала.

Захедринский. Офицер! Француз!

Лили. И наверное, джентльмен, смею полагать.

Захедринский. Но я же русский!

Лили. Месье, надеюсь, честь французского морского офицера не позволит вам оставить двух старых, беззащитных людей на растерзание убийцам.

Захедринский. Каким еще убийцам!

[1] Да, капитан *(франц.)*.

Лили. И вы не понимаете? Неужели не желаете понять? Разве только... Нет, это невозможно.

Захедринский *(снова глядя перед собой)*. А что, если все возможно...

Лили. Разве возможно, чтобы офицер, француз и джентльмен оказался большевиком?

Захедринский *(про себя)*. Да, все возможно.

Лили *(встает)*. Месье!

Захедринский *(вскакивая со скамьи)*. Нет, нет! Вы меня превратно поняли, конечно же, вы правы, это поистине невозможно! Я пошутил, то была всего лишь шутка, несколько плоская, готов признать, но ведь служба на море огрубляет нас. К тому же мы, французы, готовы все отдать за bon mot [1]. Даже если это не слишком bon. Прошу меня извинить, мадам, разумеется, честь офицера не позволит мне... *(Галантно целует руку Лили.)*

Лили. Значит, я могу на вас рассчитывать?

Захедринский. Посмотрю, что удастся для вас сделать. Но пока что... Вы мне позволите вас покинуть?

С правой стороны слышится автоматная очередь.

Битва призывает меня! *(Быстро отходит направо.)*

Лили садится на прежнее место рядом с Вольфом. Оба смотрят перед собой не двигаясь. С правой стороны входят П е т я, за ним Д в о е. В руках у Пети АК-47 (автомат Калашникова).

Петя. Порядок! *(Отдает автомат Первому.)*

Первый почтительно принимает автомат, подобно дворецкому, принимающему зонт из рук хозяина-аристократа. Петя вытягивается на шезлонге и пьет «коктейль» из бутылки. Первый и Второй выходят налево.
Захедринский садится на табурет.

(Между глотками из бутылки.) Ну, дядя, что слышно?

Захедринский. Вот побеседовал с господами... *(Показывает на Лили и Вольфа.)* Ты их знаешь?

Петя оборачивается и смотрит на сидящих неподвижно Лили и Вольфа.
Короткая пауза.

Петя *(снова принимаясь за «коктейль»)*. Нет.

Захедринский. Говорили, что живут здесь уже давно.

Петя. Может, и давно.

Захедринский. И ты не знаешь, кто они такие?

Петя. Тут всякие болтаются.

Пауза.
Между тем г о л о в а с в я щ е н н и к а проплыла через диск луны, потом над куполами церкви и, продолжая движение, исчезла справа. Если голова еще видна, то вскоре должна исчезнуть.
С левой стороны по краю набережной входит О б о р о т е н ь сверхъестественных размеров, с головой волка и телом мужчины. Одет во фрак с белой манишкой и бабочкой. Перед собой везет детскую коляску старинной модели на высоких велосипедных колесах, черную, с опущенным тентом. Из коляски высовывается голова гуся на длинной шее, клювом обращенная к Оборотню.
Так же как Генерала и голову священника, его сопровождает специальный осветительный прибор.

Захедринский. Петя...

Петя. Да.

Захедринский. Это правда, что сюда должен прибыть какой-то корабль?

Петя замирает с бутылкой, поднесенной ко рту.
Пауза.

Петя *(ставит бутылку на столик)*. А вам, дядя, откуда это известно?

Захедринский движением подбородка показывает на Лили и Вольфа, неподвижно сидящих на скамье. Петя оборачивается к Лили и Вольфу, смотрит на них.
Пауза.

[1] Острое словцо *(франц.)*.

(Приняв прежнюю позу.) Правда.
Захедринский. Что за корабль?

Пауза.

Петя. Ладно, но строго между нами.
Захедринский. Не беспокойся. Мы ведь не чужие.
Петя. Из Америки.

Захедринский тихо свистит, подразумевая: высоко залетел.

Вы слышали о Святой Апалагии?
Захедринский. С житиями Святых у меня слабовато.
Петя. Никакая она не Святая, просто придумала себе такой псевдоним.
Захедринский. Но зачем, если не Святая?
Петя. Сейчас это модно, для рекламы. Она артистка.
Захедринский. Верно, шлюха какая-нибудь.
Петя. Конечно, шлюха, но теперь шлюхи стали артистками. Не так, как в ваше время.
Захедринский. Что поделаешь, Петя, за вами не поспеть.
Петя. Ну и она приезжает к нам, а я как раз ее ожидаю.
Захедринский *(вскакивая)*. К нам?!
Петя. К нам. Что это вы, дядя Ваня?
Захедринский *(радостно, почти с недоверием)*. В Россию?!
Петя. В Россию. Да что вас так удивляет?
Захедринский. Так это же означает, что у нас хорошая жизнь настала!
Петя. У нас? Да вы в своем уме, дядя Ваня?
Захедринский. Петя! Ты сам не понимаешь, что говоришь! Наконец-то, после долгих столетий!
Петя. Да не волнуйтесь вы так, не то инфаркт может случиться.
Захедринский. Так я же от радости, Петя, от радости. Дождалась светлой зари наша отчизна, я же как-никак патриот!
Петя. Какой еще зари, что вы плетете.
Захедринский. Я, Петя, сидел на севере с одним экономистом. Валим мы с ним лес, под конвоем само собой, а он мне все толкует. «Иван Николаевич,— говорит,— знаете, когда у нас будет все хорошо?» — «Когда же?» — спрашиваю. «Когда поедут к нам проститутки из-за границы. В экономике это самый верный показатель. Что там разные марксы или фридмены — все это мусор. А вот как заграничные проститутки в Россию полетят, это будет означать, что экономика встала на ноги. Они лучше всех знают, где хорошо. Это я вам говорю». Образованный был человек.

Пауза.

И ты не радуешься?
Петя. Она приезжает не по импорту.
Захедринский. Однако приезжает!
Петя. Она за нашими путанами едет. На экспорт.

Пауза.

Захедринский. А я-то, дурень, радовался.
Петя. У нее в Америке большой бордель, а там проститутки всегда были в дефиците. Ну вот мы их от нас и экспортируем в Америку.
Захедринский. Кто экспортирует?
Петя. Мы с ней, совместное предприятие.
Захедринский. Да, не знал я, знатная у тебя фирма.
Петя. Работаю монопольно. Гриша взял на себя икру, Миша — нефть, а я — половой бизнес.
Захедринский. Лихо!

С левой стороны входит Анастасия Петровна с узлом. Подходит к Пете, кладет узел на землю. Развязывает узел и достает самовар.

Петя *(к Анастасии)*. Я же сказал — нет.

Анастасия подходит с самоваром к Захедринскому.

Захедринский. Вы случаем не Анастасия Петровна?
Анастасия. Я и есть.
Захедринский. А меня не узнаете?
Анастасия *(присматривается к Захедринскому)*. Что-то вроде...

Пауза.

Захедринский. Ну, узнаете?
Анастасия. Муж мой, Батюшков.

Пауза.

Захедринский. Не обижайтесь, Анастасия Петровна, но... вы еще живы?
Анастасия. Да кто его знает...
Захедринский. А я... жив? Как вам кажется?
Анастасия. Откуда мне знать...
Захедринский. Да я и сам уже не знаю. Думал, что вы мне скажете.
Анастасия. Я человек неученый.
Захедринский. Но все же вы-то как думаете?

Пауза.

Анастасия. Вернее всего ущипнуть себя. Будет больно — значит, пока что живы.
Захедринский. Мне и так больно, можно не щипать.
Анастасия. А что у вас болит?
Захедринский. Душа.
Анастасия. А-а, если душа, тогда тоже неизвестно.
Захедринский. Что ж, оставайтесь с Богом, бабуся.
Анастасия *(показывая на самовар)*. Не купите?
Захедринский. Не могу, ведь я, возможно, уже не живу.
Анастасия. А, тогда лучше не надо. *(Прячет самовар в узел, завязывает его, идет к правой скамье, садится лицом к зрителям.)*
Петя *(достает карманные часы, смотрит время)*. Скоро должна уже прибыть.
Захедринский. Мне начинает казаться, что тут ее все ждут.

Пауза.

Петя, а как называется ее корабль?
Петя. «Левиафан». *(Убирает часы в карман.)* Лишь бы погода не испортилась. *(Берет со столика бинокль, встает с шезлонга, идет к церковной арке и через бинокль смотрит на море.)*

С правой стороны входят Матрена Васильевна и Александр Иванович Чельцовы. Они в том же возрасте, что в I акте, обоим около сорока пяти лет. Чельцова одета в белый жакет с очень широкими, квадратными плечами, белую обтягивающую мини-юбку и белые пластиковые туфли на высоких каблуках. Прическа «афро». В руке пластиковая белая сумка. На Чельцове рубаха с короткими рукавами, желтого цвета, расписанная красными пальмами и зелеными бабочками. Волосы длинные, зачесанные назад и схваченные в виде «конского хвоста». Бермуды и кроссовки. Белые теннисные носки. Чельцова идет впереди, Чельцов следует за ней, несет два чемодана. Они останавливаются. Чельцова подходит к Захедринскому.

Чельцова. Здесь выезжают в Америку?
Захедринский. Нет.

Чельцов ставит чемоданы на землю.

Чельцова *(к Чельцову)*. Здесь.

Чельцов берет чемоданы. Чельцова идет к шезлонгу и с удобством устраивается на нем.

Захедринский. Если я говорю, что не здесь...

Чельцова берет бутылку кока-колы и делает глоток.

...то, наверное, знаю, что говорю.

Чельцов ставит чемоданы на землю. Чельцова, ошеломленная содержимым бутылки — она рассчитывала на коку-колу,— нюхает горлышко бутылки.

Я вам, кажется, ясно сказал.

Чельцова делает несколько больших глотков из бутылки.

Мне что, повторить?

Чельцова *(ставит бутылку на столик перед собой)*. Александр!

Чельцов поднимает чемоданы. Захедринский берет бутылку и демонстративно отставляет ее на самый край столика, как можно дальше от Чельцовой.

Иди сюда.

Чельцов приближается к Чельцовой и Захедринскому. Стоит с чемоданами в руках.

Садись.

Чельцов осматривается в поисках места, где он мог бы сесть.

Захедринский *(встает с табурета)*. Так я вам в последний раз...

Чельцова *(тоном приказа)*. Александр! *(Указывает на табурет.)*

Чельцов опускает чемоданы на землю и садится на краешек табурета.
Захедринский стоит.
Чельцова дотягивается до бутылки и делает глоток.
Пауза.
Захедринский отворачивается и отходит на авансцену направо. Стоит на авансцене спиной к Чельцовым.
Чельцова ставит бутылку на столик.
Пауза.
Чельцов тянется к бутылке. Чельцова ударяет его по руке. Тот отдергивает руку.
Чельцова достает из сумки моток шерсти и начинает вязать на спицах.
Пауза.
Чельцов поднимается с табурета.

Чельцова. Куда?

Чельцов. Сейчас вернусь.

Чельцова. Только не отходи далеко.

Чельцов *(подходит к Захедринскому, шепотом)*. Иван Николаевич...

Захедринский *(обернувшись)*. Это вы, Александр Иванович?

Чельцов *(оглянувшись на Чельцову)*. Да, я, только говорите тише.

Захедринский. Я не узнал вас в таком виде.

Чельцов. У нас перемены, большие перемены. Мы вот в Америку собрались.

Захедринский. В Америку? А зачем?

Чельцов. Как зачем? В Америку — и зачем!?

Захедринский. Ну вы — это еще можно понять, когда-то купцом были. А Матрена Васильевна?

Чельцов. Хо-хо, она-то в первую очередь!

Захедринский. Да что ей в Америке делать?

Чельцов. Профессором будет.

Захедринский. Как профессором?

Чельцов. В университете.

Захедринский. И каким же профессором?

Чельцов. По искусству или по литературе, это еще будет зависеть...

Захедринский. От чего зависеть?

Чельцов. От того, где больше станут платить. Она теперь знаменитость, во всех университетах нарасхват.

Чельцова. Александр!

Чельцов. Сейчас, Матреша.

Чельцова. О чем это вы там, в сторонке...

Чельцов. Мы тут насчет методики преподавания.

Чельцова. Только недолго.

Чельцов. Я уже иду, Матреша.

Захедринский. Ну хорошо, это она. Но вы-то что в таком случае...

Чельцов. А я буду ее ассистентом.

Петя перестает наблюдать в бинокль за морем и идет к шезлонгу.

Чельцова *(встает)*. Александр, сколько можно тебя ждать?
Чельцов. Мне надо идти.

Чельцова делает несколько шагов в сторону мужа и Захедринского.

До свидания, Иван Николаевич.

Петя кладет бинокль на столик и за спиной Чельцовой садится в шезлонг. Чельцов возвращается к жене. Та оборачивается и видит, что в шезлонге сидит Петя.

Чельцова. Александр! Он занял мое место!

Чельцов приближается к Пете. Останавливается перед ним. Петя отворачивает левую полу своего сверкающего пиджака и показывает Чельцову подвешенный на подкладке пистолет «Магнум 357, Смит и Вессон».
Пауза.
Чельцов отворачивается от Пети и поднимает чемоданы. С чемоданами в руках идет к правой скамье.

Чельцова. Александр!
Чельцов. Разберусь в другой раз.

Чельцова идет за мужем. Анастасия отодвигается к правому концу скамьи, освобождая для них место. Чельцовы садятся на скамью, лицом к зрителям. Захедринский подходит к Пете и садится на табурет.

Петя. Дело дерьмо.
Захедринский. Что случилось?
Петя. Туман опускается.

С левой стороны входят Д в о е. Первый несет флаг США без древка, Второй — стремянку. Он ставит стремянку справа от церковной арки, Первый поднимается на стремянку и вешает флаг правым верхним углом на гвоздь. Спускается со стремянки. Второй переставляет стремянку к левой стороне арки. Первый поднимается на стремянку. Второй подает ему левый верхний угол флага, Первый зацепляет его за гвоздь. Флаг США теперь висит поперек церкви над аркой. Первый спускается со стремянки. Первый и Второй складывают стремянку и выносят ее налево. С правой стороны — издалека и постепенно приближаясь — слышатся звук гармошки и «Песня о крейсере "Варяг"», которую поют два мужских голоса.

Наверх, вы, товарищи, все по местам!
Последний парад наступает.
Врагу не сдается наш гордый «Варяг»,
Пощады никто не желает.

Все вымпелы вьются и цепи гремят,
Наверх якоря поднимая.
Готовятся к бою орудия в ряд,
На солнце зловеще сверкают.

Свистит, и гремит, и грохочет кругом,
Гром пушек, шипенье снарядов.
И стал наш бесстрашный и гордый «Варяг»
Подобен кромешному аду.

С правой стороны, распевая и немного покачиваясь, входят д в а м а т р о с а Черноморского флота 1905 года. Оба в бескозырках и тельняшках. Один из них играет на гармошке, другой обнимает его за шею.

1-й матрос *(тот, что без гармошки)*. Где тут «Потемкин»?
Петя. А вам он на что?
1-й матрос. Мы с «Потемкина»!
Петя. Здесь его нет. Проходите, проходите.
1-й матрос. Как же нет! А нам Эйзенштейн говорил...
Петя. Да что вы привязались с вашими евреями. Вы черноморцы или жидовские холуи?
1-й матрос. Мы?! *(К матросу с гармошкой.)* Будем бить.
Петя. Не знаю, что он вам говорил. А я говорю, нет здесь никакого «Потемкина». Здесь бордель.
1-й Матрос *(ко 2-му, радостно)*. Федя! Остаемся!

Идут к правой скамье.

Бабуся, подвиньтесь-ка.

Анастасия отодвигается влево, освобождая для них место на скамье.
Матросы садятся на скамью рядом с Анастасией Петровной, лицом к зрителям.
На скамье теперь сидят, слева направо: Чельцова, Чельцов, Анастасия Петровна, 1-й матрос и 2-й матрос.
Между тем Оборотень с коляской и гусем исчез справа. С левой стороны появляется молоденькая Екатерина Великая в короне и коронационном наряде. Актриса должна быть нормального, но лучше если выше среднего роста. При этом коронационный наряд, моделью которого может послужить портрет Екатерины в санкт-петербургском «Эрмитаже», значительно увеличивает габариты актрисы. Такой эффект желателен и может быть усилен высокой обувью. Огромный шлейф коронационного наряда также может создать весьма желательный эффект, в особенности когда фигура Екатерины будет видна в профиль. Актриса должна играть эту роль в маске, прежде всего чтобы обеспечить неподвижность лица и величественность персонажа.
В том же темпе, что Генерал, голова священника и Оборотень, Екатерина идет направо по краю набережной. Как и других призраков, ее сопровождает специальный осветительный прибор.

Петя. Что же вы теперь собираетесь делать, дядя Ваня?

Захедринский. Пока не решил. Вернусь в тайгу скорее всего.

Петя. В тайгу? Да вы только-только выбрались оттуда!

Захедринский. Зато теперь вернусь как свободный человек. Здесь мне, Петя, делать нечего. Все поменялось, и все мне не по душе.

Петя. Тайги больше нет.

Захедринский. Как же это возможно — нет тайги. Что ты несешь, сынок?

Петя. Всю тайгу Коля вырубил.

Захедринский. Какой такой Коля?

Петя. Коля — мой дружок. Вырубил и экспортировал к японцам.

Захедринский. Не может быть! Всю тайгу! Раньше смогли только вишневый сад вырубить, а теперь всю тайгу... Ну и ну...

Пауза.
Екатерина Великая появляется (правым профилем) в проеме церковной арки.
Федя играет на гармошке мелодию песни «Бублики».
Екатерина Великая останавливается и поворачивается фронтально к зрителям. Идет вперед. Останавливается в арке.
Короткая пауза, во время которой Федя убыстряет темп «Бубликов».
Одним движением обеих рук Екатерина Великая распахивает коронационный наряд, под которым она совершенно нагая. Только самое стратегическое место прикрыто большим цветком подсолнуха.
Остается в неподвижности несколько секунд.
Закрывает коронационный наряд.
Поворачивается кругом, идет вперед, то есть возвращается к краю набережной. Сворачивает направо. Продолжает движение направо вдоль края набережной. Все ее движения и перемены позиции строго рассчитаны. Она двигается подобно автомату, с мертвенно-неподвижным лицом-маской.
Федя приглушает громкость «Бубликов».
Чельцов встает со скамьи, кладет один из чемоданов плашмя на землю, открывает его и достает бутерброд (сандвич) с ветчиной, завернутый в бумагу. Садится обратно на скамью, разворачивает бутерброд, бумагу кладет на колени и начинает есть. Чемодан остается открытым.

Петя. А может, вам в Америку поехать? Для вас, дядя Ваня, я бы все устроил.

Захедринский. Как путана?

Петя. Ну, это необязательно.

Захедринский. Стар я уже. Да, впрочем, и проституткой достаточно побыл. Пора и отдохнуть.

Федя подбирает и затем тихо играет мелодию песни «Не слышно шума городского».
1-й матрос поднимает с земли газету, оставленную там Захедринским.
Екатерина Великая продолжает шествие к правой кулисе.
С левой стороны входят Двое. У каждого букет красных роз. Они занимают места по обеим сторонам арки. Первый слева, Второй справа. Стоят неподвижно, подобно часовым, каждый держит перед собой букет роз.

1-й матрос *(читающий газету)*. Федя! Поляки Киев взяли!

2-й матрос. Киев все равно уже не наш.

Екатерина Великая выходит направо.
Издалека доносится троекратный сигнал корабельной сирены.

Петя *(вставая с шезлонга)*. Едет! *(Достает из кармана расческу и причесывается.)*

Захедринский встает.
Петя убирает расческу в карман и берет со столика бинокль. Смотрит через бинокль на море.
Чельцова встает и поворачивается к арке.
Чельцов перестает есть бутерброд, снова заворачивает его в бумагу, кладет сверток в открытый чемодан. Закрывает крышку чемодана.
Чельцова останавливается и ждет мужа.
Лили встает и помогает встать Вольфу. Ведет его к арке церкви.
Чельцову никак не удается закрыть чемодан. Сидя на корточках, он возится с чемоданными замками.

Чельцова. Александр!

Чельцов открывает чемодан, достает из него сверток с бутербродом, разворачивает его, бумагу кладет в чемодан, а бутерброд берет в зубы.
Лили и Вольф проходят через арку между Двумя, неподвижно стоящими с букетами в руках, и доходят до края набережной.
Чельцов справляется с чемоданом, который теперь легко закрывается. Берет оба чемодана.
Чельцова отворачивается от него, идет к арке, Чельцов с чемоданом идет следом за женой.
Лили и Вольф сходят по ступенькам (не видимым для зрителей) вниз. Постепенно спускаясь, они целиком исчезают.
Чельцова проходит через арку и спускается с набережной.
Чельцов с двумя чемоданами в руках и бутербродом в зубах идет за ней.
Чельцова исчезает.
Чельцов исчезает.
Лили и Вольф, Чельцова и Чельцов исчезли.
Матросы, сморенные алкоголем, прекратили всякую активность. 1-й матрос перестал читать газету, она выпала у него из рук и соскользнула на землю. 2-й матрос перестал играть на гармошке. Опершись друг на друга, они сидят на скамье и дремлют.
Петя подходит к арке и смотрит через бинокль на море.
Анастасия Петровна встает со скамьи и с узлом на спине подходит к Захедринскому.

Анастасия. А тут чего дают?

Захедринский. Ничего, бабуся.

Анастасия. Раньше, когда ничего не было, так все давали, а теперь вот все есть, а ничего не дают.

Захедринский. Здесь ничего не дают потому, что отсюда едут в Америку.

Анастасия. А, ну так тогда и я поеду. *(Идет к арке, проходит сквозь арку между Двумя, спускается к морю и исчезает.)*

Петя *(глядя через бинокль на море)*. Твою мать!..

Захедринский. Что случилось?

Петя. Туман! *(Смотрит через бинокль на море.)*

Захедринский смотрит на Петю, стоя спиной к зрителям. Между Петей и Захедринским медленно опускается занавес. Занавес белого цвета. Опускаясь, он отделяет от Захедринского Петю и всю декорацию. На авансцене остается только Захедринский на фоне белого занавеса.
Пауза.
Захедринский поворачивается лицом к зрителям.
Пауза.

Захедринский *(вытягивает руки в стороны, перебирая пальцами, подобно слепому, ищущему прикосновения)*. Туман... *(Ощупывая воздух перед собой пальцами вытянутых рук, осторожно ступая, идет налево.)*

Вдруг он останавливается.
Слева входят Д в о е со штыками в руках. Подобно Захедринскому, они двигаются как люди, которые ничего не видят. Не видят и друг друга.

Первый. Он где-то здесь.

Захедринский опускается на четвереньки, туловищем параллельно рампе, головой к левой кулисе, и в такой позе замирает. Второй спотыкается о Захедринского.

Ты где?

Второй. Здесь *(Согнувшись, левой рукой — в правой он держит штык — ощупью натыкается на спину Захедринского.)*

Первый. Ну что там?

Второй. Камень. *(Садится на спину, а точнее, на крестец Захедринского, лицом к зрителям.)*

Первый приближается к нему, не зная, что Второй рядом, и левой рукой — в правой он держит штык — натыкается на ухо Второго. Убежденный, что нашел Захедринского, заносит штык, чтобы нанести удар. Все их движения замедленны.

Ничего не видно.

Первый *(узнав Второго по голосу)*. А-а, это ты... *(Опускает руку со штыком.)*

Ощупывая Второго вдоль руки и от плеча вниз, натыкается на спину Захедринского. Несколько раз прикасается к спине Захедринского, будто у него завязаны глаза и он проверяет незнакомую поверхность, прежде чем на нее сесть. Садится на Захедринского, как на камень, рядом со Вторым, слева от него, лицом к зрителям.

Второй. Перекурим?

Первый. Лучше не сейчас.

Второй. Курить охота.

Первый. Когда его найдем, перекурим.

Встают. Проверяя пространство перед собой пальцами вытянутых рук и остриями штыков, идут направо. Выходят.

Пауза.

Захедринский поднимается с четверенек. Поворачивается через правое плечо на полный оборот и идет вперед, то есть направо. Когда он доходит до середины авансцены, справа доносится голос.

Голос. Фе-е-е-дя!

Захедринский падает на четвереньки, параллельно рампе, головой к правой кулисе.

Пауза.

Справа входит 1-й матрос. Ощупью идет налево. Минует Захедринского. Слева входит 2-й матрос с гармошкой. Минует Захедринского.

2-й матрос. Гри-и-и-ша!

Оба останавливаются. Теперь 1-й матрос находится слева от Захедринского, а 2-й матрос — справа от него.

1-й матрос. Федька, ты где?

2-й матрос. Здесь!

1-й матрос поворачивается вправо и идет направо. 2-й матрос поворачивается влево и идет налево.

Проходят возле Захедринского, минуя друг друга.

2-й матрос проходит между Захедринским и рампой.

1-й матрос проходит между Захедринским и белым занавесом.

Выходят туда, откуда пришли, то есть 1-й матрос направо, а 2-й матрос налево.

Пауза.

Захедринский поднимается с четверенек и через правое плечо поворачивается лицом к зрителям.

Пауза.

Захедринский поворачивается через правое плечо спиной к зрителям и идет вперед, то есть к белому занавесу.

Белый занавес начинает перед ним подниматься.

По мере поднятия белого занавеса появляется линия набережной, линия горизонта и церковь.

Две скамьи из черного мрамора по бокам церкви, шезлонг, табурет, столик, флаг США над церковной аркой исчезли. Исчезла также луна. Небо по-прежнему темно-сапфировое, а море светло-синее. Как небо, так и море стали на один тон темнее, чем прежде.

На линии набережной, слева от церкви — стол-секретер из I акта. За секретером, левым профилем, сидит и пишет Сейкин, так же как в начале I акта, в расстегнутом кителе и без ремня. На коленях Сейкина лошадиный череп. Справа от церкви, на линии набережной — кресло из I акта, повернутое влево, то же кресло, в которое села Татьяна, когда вошла в гостиную пансионата «Ницца» в Крыму в начале I акта. Перед креслом

небольшой круглый столик на одной ножке-колонке с широким основанием, на столике ваза для фруктов, та же, что в I акте. В вазе пирамидой лежат апельсины. Кресло пусто.
З а х е д р и н с к и й проходит еще несколько шагов в глубь сцены и останавливается. Стоит спиной к зрителям.
Пауза.

Захедринский. А где Татьяна Яковлевна?

Сейкин кладет перо, берет лошадиный череп под мышку, встает и приближается к Захедринскому.

Сейкин. Пойдемте, Иван Николаевич.
Захедринский. Куда?
Сейкин. К ней. *(Берет Захедринского за руку, ведет его налево.)*

Оба выходят.
Из моря, то есть из-за края набережной, поднимаясь по ступеням невидимой лестницы, появляется Т а т ь я н а, в том же возрасте и в том же костюме, с тем же зонтиком, что в начале I акта. Входит в церковную арку. Одновременно освещаются окна церкви и звучит православный церковный хор, мощные басы и баритоны. Окна церкви пылают пурпуром, как через пурпурные витражи. Татьяна останавливается в церковной арке.
Стоит лицом к зрителям.
Пауза.
Сцена постепенно затемняется, и приглушается церковный хор. Только окна церкви по-прежнему ярко освещены.
Темнота и тишина. В темноте — лишь светло-пурпурные прямоугольники окон.
Пауза.
Окна церкви внезапно гаснут, все одновременно.
З а н а в е с.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Переводы фрагментов «Гамлета», «Отелло» и «Сна в летнюю ночь» сделаны мной. (В польском оригинале пьесы.— *Прим. переводчика.)* Подобная самостоятельность не является проявлением недоверия к переводам уже существующим, но произволом по отношению к Шекспиру, прилаживанием его текстов к ситуации настоящей пьесы (введение в действие фрагментов пьес Шекспира, пропуски в его текстах, перестановки, упрощения) и даже в одном из случаев изменение смысла (несколько строк в фрагменте «Сна в летнюю ночь»). Естественно, что я не мог бы допустить подобное своеволие, если бы воспользовался одним из широко известных переводов.

Шекспировские фрагменты необходимо играть всерьез, то есть так, как играли бы актеры в самих этих пьесах. Любая пародия недопустима.

Призыв к постановщикам и актерам: прошу быть весьма осторожными с комизмом. В некоторых ситуациях он желателен, в других допустим, в третьих же — ни то ни другое. Комизмом не следует пользоваться механически и монотонно. Если же говорить о представлении в целом — претенциозная напыщенность, равно как и глуповатое паясничанье будут катастрофической ошибкой.

При изготовлении копий пьесы, а также в публикациях желательно сохранить то же графическое расположение текста (и, как следствие, лишний расход бумаги), которое выбрано мной в машинописном варианте. Такое расположение может помочь читателю ощутить те же ритмы, паузы, ускорения и пространственные особенности, которые зритель должен ощутить в театре. Подобный перенос сцены на бумагу не всегда может оказаться до конца успешным, но попробовать стоит. Ведь каждый, кто читает пьесы как профессионал или обычный читатель, знает, насколько раздражают тексты, предназначенные для сцены, когда они напечатаны экономно, скученно и без пробелов.

С. М.

Право первой постановки пьесы в Москве предоставлено МХАТу имени А. Чехова.

Все права на пьесу охраняются законом. Подписание договора на театральную постановку будет возможно только в случае, если театр берет на себя обязательство соблюдать нижеперечисленные условия, которые должны быть включены в договор как его составная часть:

1. В тексте пьесы не будут сделаны никакие сокращения, изменения или добавления.
2. Не произойдет никаких перестановок в порядке (очередности) реплик, сцен и актов.
3. Структура сценографии, то есть основа архитектуры сцены, ее главные элементы, будут сохранены.
4. Не будет никакой общей «музыкальной иллюстрации».
5. Актерами будут исполняться те песни и песенки, которые выбрал автор.
6. Возраст и пол актеров (возраст — более или менее, а пол — абсолютно) должны соответствовать возрасту и полу персонажей, которых они играют.
7. Временные интервалы между первым и вторым актом, а также вторым и третьим, будут только такими, как это задумано автором, то есть выборочными (одни персонажи стареют, другие нет). Это должно осуществляться лишь в такой мере и такими средствами (грим), как это предусмотрел автор.
8. Действие пьесы должно происходить только на сцене и в ее рамках (например, не будет проходов актеров через зрительный зал).
9. Между актами I и II, II и III должны быть антракты. Представление и каждый акт начинаются с поднятия занавеса. Каждый акт и, следовательно, все представление оканчиваются опусканием занавеса. Смена декораций не будет производиться на глазах у публики.
10. Театр обязуется напечатать все вышеперечисленные параграфы в программке представления, которые театр будет продавать или раздавать публике. Настоящий (10-й) параграф публиковаться не должен. Название этой публикации может быть любым, например: «Автор спятил» или «Последний из могикан».

СЛАВОМИР МРОЖЕК

Сентябрь 1993

«Последний из могикан»
Автошарж С. Мрожека

Новая пьеса Славомира Мрожека «Любовь в Крыму» вызвала огромный интерес еще до ее показа зрителю. Предлагаем фрагмент одного из многочисленных интервью, посвященных публикуемой пьесе. Оно напечатано в приложении к газете «Речь Посполита» 25—26 сентября 1993 года. Со Славомиром Мрожеком беседует Эльжбета Савицкая.

— ...Я слышала, что ваша последняя, еще не поставленная пьеса «Любовь в Крыму» уже отмечена премией?

— Да, на конкурсе драматургов во Франции.

— Мне довелось прочитать рукопись пьесы. В ее тексте немало литературных реминисценций. Особенно в 1-м акте — здесь столько от Чехова, Тургенева. А каков ваш личный опыт познания России?

— Личный, иными словами — физический? Практически никакой.

— Разве вы никогда не были в Советском Союзе? Хотя бы с делегацией писателей?

— С делегацией писателей я никогда никуда не ездил. В Советском Союзе был один раз. С группой туристов «Орбиса» в 1956 году. В Киеве, Москве, в Крыму и в Грузии. Тогда там началось нечто вроде разрядки, внутренней и внешней. Вспоминаю даже, что в поезде Киев — Москва ходили по вагонам то ли нищие, то ли активисты, которые, протянув руку, просили делать взносы на «разрядку международной напряженности». Несколько своеобразная просьба.

— Какой вы увидели Россию в 56-м году?

— Огромный кусок мира. Но все было в советском корсете, чрезвычайно жестком, гипсовом. Тогда мне представлялось, что в железном. Я оказался за границей во второй раз в жизни (в первый раз я пришел за границу пешком — на чехословацкую сторону — и был счастлив оттого, что могу путешествовать). Огромное впечатление произвела на меня лестница в Одессе. Помню, как стоял на ней, смотрел на море, была чудесная погода, мне было 26 лет... Но что поразило меня в России больше всего — как, впрочем, и позднее в Америке,— это пространство. Никогда ранее я не испытывал подобного ощущения пространства. Огромные масштабы, ширь — это произвело на меня самое сильное впечатление.

Таким было мое единственное физическое соприкосновение с Россией, а, кроме этого, я знал о ней в большей или меньшей мере столько же, сколько знает каждый поляк, в том числе поляк из Галиции, откуда я родом. России, русского влияния здесь не избежать. Невозможно ничего не знать и ничего не чувствовать. Я уж не говорю о русской литературе и театре, ведь мы достаточно долго были частью империи, а потом принадлежали к России политически. Это не могло не оказать своего влияния.

— Нравится ли вам русская литература? Я не спрашиваю, чтите ли вы ее, цените и т. п., но близка ли вам она?

— На этот вопрос трудно ответить однозначно, потому что для меня не существует строгого разделения на произведения любимые и нелюбимые. Что бы я ни читал, что бы ни смотрел, всегда что-нибудь где-то во мне остается — то, что именно сейчас мне нужно. Потом все забывается, потом опять возникает в памяти. В этом вопросе я абсолютный импрессионист. Вспоминаю, как впервые читал «Бесов». Было мне тогда чуть более двадцати лет. Читал, не отрываясь, с красными пятнами на щеках. Теперь не стал бы так читать. Сегодня подобную духовную пищу я уже не переварил бы.

— В вашей новой пьесе ощущается мягкая насмешка, а иногда даже саркастический тон по отношению к сумрачной русской душе...

— Я старался быть деликатным, хотя судить в первую очередь зрителю и читателю.

— Вы предполагали, что при вашей жизни империя распадется?

— Нет. Я был готов к тому, что не распадется, и еще ой-ой-ой как долго. Не думаю, что кто-то вообще был к этому готов, кроме, возможно, одного Андрея

Амальрика, автора книги «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?». Он ошибся всего на шесть лет. И если кто-то утверждает, будто он предвидел нечто подобное, я этому человеку не верю, а вам известны такие люди?

— Нет, а ведь я говорила об этом и с Максимовым, и с Бродским, и с Венцловой. Никто из них ничего подобного не говорил.

— Это, во всяком случае, честно. Радостно сознавать, что становятся возможны события, которых мы не можем предвидеть. Оказывается, действительность превосходит нашу способность предвидения.

Остается, однако, проблема последствий распада империи. Мне вспоминается ваш рассказ о драконе. Из него следует, что живой дракон — это еще не худшее. Мертвый тоже не слишком приятен, поскольку, оставаясь непогребенным... начинает неприятно попахивать. А самое плохое то, что от каждого, кто приходит из страны дракона — пусть даже он моется и меняет одежду хоть ежедневно,— все равно повонивает. «Должно быть, к коже пристало». Страшноватая сказочка.

— Да, немного страшновато, однако после смерти дракона трудно ожидать чего-то другого.

— Третий акт «Любви в Крыму», где речь идет о современности, немного напоминает эту сказку. Первый, предреволюционный, акт — там все как бы в полусне. Второй, 1928 год,— буденовки, «товарищ секретарь» и повышенная нервозность на почве доносительства. А в третьем акте уже ощущается тот самый запашок после смерти дракона. Похоже, что вам захотелось показать в сокращенном варианте историю России XX века.

— Внесем ясность. Моя задача — написать пьесу. Я драматург, то есть автор, пишущий для театра. Я вовсе не исследователь в той или иной области науки. И не надо думать, что меня как-то особенно интересует Россия. Мне, естественно, необходимо выбрать для пьесы некий несущий материал. Я должен чувствовать, что материал этот драматичен, что он подходит для моей цели. Потому в данный момент я и выбрал Россию. Ведь моя задача — сочинить пьесу, а не возвещать какие-то истины...

— В Польше вашим традиционным зрителем была интеллигенция. С некоторых пор существует мнение, что формация эта уходящая, ненужная, обреченная на гибель. Многие публицисты спешат ее похоронить. Интеллигента — в общем понимании этого слова — должен заменить профессионал, специалист. Считаете ли вы, что так и случится?

— Интеллигент, как известно,— звание и нечто вроде профессии, возникшие в Восточной Европе. Это понятие было придумано здесь, и оно с трудом переносится на другую почву. Похоже, что интеллигенция действительно становится уходящей формацией. Мир движется именно в том направлении, где рано или поздно ее не станет, сегодня же интеллигенция переживает деградацию. Тут дело обстоит так же, как с животными или растениями, которые могут существовать только в определенной экологической среде. Среда изменяется, и тогда эти виды гибнут. Однако я не думаю, что вы правы, утверждая, что мои пьесы смотрит только интеллигенция. Недавно пьесу «Вдовы» играли в маленьком мексиканском городке, таком, какие можно видеть в голливудских фильмах. Зрителями были крестьяне из окрестных селений. Другой публики не было, о чем я, впрочем, сам и позаботился. Это были люди, впервые в жизни пришедшие в театр. И я хотел бы, чтобы у меня всегда была такая хорошая аудитория.

— Вы живете в Мексике уже четыре года. Мне известно лишь то, что это страна вашей жены и что на ранчо «Эпифания» построена вами же спроектированная высокая башня. Как вы там себя чувствуете?

— После всех метаний и путешествий, после трехкратной смены страны проживания пришло время для другого — оседлости. Условия, в которых я сейчас живу, мне больше всего подходят. Это не так эффектно, как путешествия или иные приключения, которые случались в моей жизни. И поверьте, рассказывать тут, собственно, не о чем: человек просто живет и пишет. Только живет и пишет он в Мексике.

Перевод с польского Л. БУХОВА

ДЖОН БОЙНТОН ПРИСТЛИ

К 100-летию со дня рождения

Перевод с английского и предисловие Ю. ФРИДШТЕЙНА

Юбилей давно и, как кажется, слишком уж хорошо известного тебе писателя превращается подчас скорее в некую «дань вежливости», нежели дань памяти. Именно так могло произойти и со столетием со дня рождения Джона Бойнтона Пристли: многократно виденные в разных (в том числе и очень удачных) театральных интерпретациях пьесы, чей блеск, парадоксальность, «опасные повороты» уже чуть-чуть утратили прелесть новизны; немного старомодные романы и рассказы, быть может, пережившие свое время... Или театральная эссеистика: краткие, но поразительно точные портреты Лоренса Оливье, Кэтрин Хэпберн, Мэрилин Монро — увы, и они нам слишком хорошо известны!

Но неожиданно в поисках чего-то «нового» находишь вот этот краткий очерк о писателях «романтического века» в России. Что же нового может сказать нам Пристли, настолько от них отдаленный «во времени и пространстве»? Оказалось — может! Проницательность, тонкость, подчас — прозрение Пристли, когда он пишет о Пушкине, Лермонтове, Гоголе, тем более поразительны, что они принадлежат английскому писателю XX века, века «рацио». Пристли говорит о них без ложного пафоса, без «заискивания» — но и без «снисходительности», делая наблюдения, от неожиданности (и убедительности!) которых подчас буквально захватывает дух.

Столь же необычен почтительно-восхищенный и в то же время иронично-лукавый взгляд Пристли на Сергея Дягилева: этот слегка загадочный человек так естественно вписался у него в пьяняще-пряную атмосферу Лондона кануна первой мировой войны.

Поражаясь дару Пристли видеть неизвестное в давно и хорошо известном, понимаешь, что его юбилей — не скучная календарная дата, но действительно событие, имеющее живое и непосредственное отношение ко всем и каждому — равно и в Англии, и в России.

РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ «РОМАНТИЧЕСКОГО ВЕКА»

Книги немецких, французских, английских романтиков читались в России с упоением. И тем не менее три крупнейших русских писателя, которых можно с полным правом причислить к «романтическому веку» — Пушкин, Лермонтов и Гоголь,— хотя и появились на литературной сцене несколько позже, будучи хорошо знакомыми с произведениями своих западных предшественников, в действительности едва ли обязаны чему или кому-либо за пределами России. С их приходом в мировой литературе как будто образовался новый материк, и все те успехи, и все трудности, что выпали на долю русских писателей — и «романтического века», и много позже, все они не имели ничего общего с условиями, в которых жили писатели Западной Европы,— ни с их успехами, ни с их трудностями. Что касается трудностей, тут все достаточно очевидно. Прежде всего — давящий гнет царской власти, в особенности страшный при Николае I. Писатель, нарушивший установления цензуры или признанный виновным в том, что книги его содержат «разрушительные идеи», мог быть с легкостью выслан из столицы, чтобы доживать свой век у себя в деревне, или отправлен еще и подальше — в Сибирь. Писательский труд оказывался делом весьма небезопасным, да к тому же еще и не слишком благодарным, ибо в этой гигантской стране, в которой связи между отдельными ее районами практически не существовало, где было в то время лишь несколько больших городов, а большинство населения составляли крепостные крестьяне, да еще несметное количество военных и чиновников всех рангов, многие помещики-дворяне предпочитали над книгой зевать, нежели читать ее, а процент людей образованных, в сравнении опять-таки со странами Западной Европы, был ничтожно мал. Как любили говорить эти последние, Россия представляла собой «задворки Европы», отстав от нее по крайней мере на несколько столетий. Однако даже и среди этой просвещенной части русских не было единодушия относительно того, следует ли России учиться у Запада. У сторонников этого пути, так называемых «западников», была достаточно сильная оппозиция, также из числа людей высокообразованных, однако являющихся приверженцами совсем иной идеи, ослепленных образом «святой Руси», представлявшей собой, по их убеждению, последний оплот истинно православного духа, наделенной «священной миссией», имеющей некое загадочно-непостижимое разумом будущее, а потому и путь ее должен быть особым, и так называемая «славянская душа», предмет бесконечных словесных спекуляций, должна быть ограждена от разрушительных воздействий беспокойного, свободомыслящего Запада.

Потому каждый русский писатель, относящийся к своему призванию по-настоящему серьезно, должен был вполне трезво осознать все возможные последствия. Должен был быть готовым к тому, чтобы пренебречь цензурными ограничениями, рискуя при этом быть высланным из Санкт-Петербурга или Москвы, рискуя даже быть отправленным на поселение в Сибирь. Если он был по своим взглядам «западником», ему предстояло столкнуться с враждебным отношением со стороны критиков и читателей, приверженцев славянофильских убеждений. А если он сам являлся сторонником мистической веры в «святую Русь», то тут его поджидала уничтожающе-язвительная критика со стороны интеллектуалов-западников, готовых заклеймить его как слепого фанатика идеи, ортодокса и реакционера. Если же он шел на компромисс — к чему большинство русских всегда относилось весьма недоброжелательно,— то тем самым попадал под обстрел обеих «партий» как жалкий, легкомысленный фигляр и пустозвон. Но перед русским писателем было и еще одно препятствие. Ему предстояло вступить в достаточно неравноправное единоборство с иностранными авторами, поскольку любой образованный русский читатель знал как минимум один иностранный язык. Но если он и мог соперничать с ними у себя на родине, то за пределами России это становилось уже практически нереальным, поскольку русским языком, слишком трудным для западноевропейского читателя, почти никто не владел. И должно было пройти немало времени, прежде чем на Западе появились переводы, хотя бы с некоторой долей адекватности передававшие колорит оригинала. Но даже и тогда, когда на Западе стали хорошо известны произведения русских писателей-прозаиков, там все еще продолжали пребывать в убеждении, что среди русских поэтов нет особо значительных фигур.

Таким образом, русская литература не только возникла с большим опозданием, но, уже возникнув, столкнулась с совершенно неожиданными препятствиями.

Однако для русских писателей, наделенных истинным Даром — как этого периода, так и более поздних,— подобное единственное в своем роде положение создавало и столь же единственные в своем роде преимущества. Преимущества, рожденные новизной, свежестью восприятия, отсутствием сковывающих и ко многому обязывающих традиций. И сам язык, этот изумительный инструмент, словно специально созданный для поэзии и для поэтической прозы, был свеж и не тронут, не растрачен предшественниками, не превращен в набор готовых расхожих формулировок, не скован тем или иным «стилем», но, напротив, столь многое обещал, так искушал, завлекал, как, наверное, было в Англии во времена Шекспира и его современников. Да и к тому же огромная страна с одной ей присущей атмосферой и человеческими типажами, это гигантское пространство, раскинувшееся между Европой и Азией, в котором были представлены всевозможные климатические особенности, невероятное разнообразие характеров, жизненных укладов, словно ждала, чтобы быть воплощенной в художественной форме. Она таила в себе и для романистов, и для драматургов столько же тайн и скрытых возможностей, как некогда американские прерии для первых поселенцев. Блистательную дерзость великих русских романистов обыкновенно объясняют спецификой русского национального характера, и так оно и есть, однако при этом не следует забывать, что все эти писатели, появившиеся на литературной сцене в XIX веке, оказались в том же положении, в каком находились их коллеги в Англии, Франции, Испании, писавшие в XVI — начале XVII века. За плечами этих русских писателей, в отличие от их современников на Западе, не стояли многовековые традиции, у них не было необходимости «соответствовать» тому, что создали предшественники,— просто за неимением таковых. Они оказались в русской литературе первопроходцами, пионерами, и все, что они делали, делалось впервые. И еще одно, также очень существенное, отличие. Подавляющее число читательской аудитории в России, особенно молодой, ждало от литературы некоего знамения. И обращались к ней не в поисках развлечений, но с мольбой о помощи. Говоря современным языком, каждый русский писатель, вне зависимости от степени таланта, был изначально «ангажирован». Такой же ангажированной стала в России с самого начала и литературная критика, видевшая в писателе в первую очередь социально-политического или философско-религиозного пророка. Кстати сказать, именно эта традиция была унаследована и в советское время, сделав отношения между власть предержащими (начиная с Ленина) и художниками столь не простыми, столь двусмысленными и неопределенными. Потому что, коль скоро писатель — это всего лишь часть общего механизма, выполняющая, как и все его части, указания и директивы, исходящие от партии, то что же тогда остается от той его роли в обществе, что была традиционно присуща великой русской литературе: роли пророка, голос которого, внушающий силы и надежды или же, напротив, предупреждающий об опасности, звучал наперекор, вопреки государственным установлениям? Как совместить эти две несовместимые функции?

Но в тот период, о котором идет речь, традиция эта лишь находилась в стадии зарождения и становления. Литература была так молода, и все в ней происходило впервые, и все было подлинно новым и первозданным. Поразительно, однако, что многие из великих писателей, открывавших русскую литературу, умерли столь рано. Пушкин и Лермонтов были убиты на дуэли: Пушкину не было сорока, Лермонтову — тридцати. Драматург Грибоедов, создатель знаменитых сатирических персонажей, автор классической комедии «Горе от ума», был растерзан толпой в Тегеране в возрасте тридцати четырех лет. Белинский, самый влиятельный критик своего времени, умер, не дожив до сорока. Гоголь создал все свои шедевры между двадцатью и тридцатью годами, уйдя от мира задолго до своей физической кончины, последовавшей, когда ему исполнилось сорок три года. Все это выглядит как одна блистательная, но чересчур стремительно движущаяся похоронная процессия.

Без сомнения, ранняя кончина Пушкина — производящая впечатление заранее спланированной акции, поскольку дуэль была явно спровоцирована, а противник его находился на царской службе — стала для всей русской литературы величайшей потерей. Вступив в нее как поэт, Пушкин очень скоро продемонстрировал столь же

совершенное владение жанром поэтической прозы, создав стиль, своей легкостью и ясностью не имеющий аналогов во всей русской словесности. Он был абсолютно зрелым мастером, который мог достичь еще бóльших вершин в самых разных жанрах, унесшим с собой в могилу тайну ненаписанных шедевров, навсегда для нас утраченных. В юности на него оказал большое влияние Вольтер, позднее — Байрон, но все это было для него лишь стадией поиска самого себя, а впоследствии Пушкин как поэт оставил далеко позади и Байрона, и Вольтера. Вследствие присущих пушкинской поэзии непостижимой ясности, естественности, внутреннего изящества, ему одному свойственной точности его стихи столь труднопереводимы на другие языки, что и объясняет тот очевидный факт, что при всем том признании, которое он обрел почти сразу у себя на родине, сохраняя его и по сей день (хотя в разные годы и раздавались в его адрес упреки в отсутствии у него «революционного пафоса»), за ее пределами он так и не стал поэтом мирового масштаба. Однако очень многое из того, что вызывает у нас столь искреннее восхищение в русской прозе и русской драматургии, восходит в действительности именно к Пушкину. И созданные им герои встречаются в ином обличье во многих написанных позже романах и пьесах: скучающий, изнеженный, утомленный жизнью Евгений Онегин и поражающая своей чистотой и пылкостью Татьяна, поначалу безумно его любящая, но затем, выйдя замуж, говорящая ему «нет»; другой Евгений — герой поэмы «Медный всадник», маленький чиновник, забитый жизнью, но живущий мечтой, беспомощный перед железной хваткой авторитарного государства; безумный Германн и властная старая графиня в «Пиковой даме», многочисленные типажи военных в «Капитанской дочке». Проживи Пушкин дольше, он, возможно, все чаще обращался бы к прозе и к драматургии, ибо в обоих жанрах он успел сделать первые блистательные шаги. Величайшее свершение его поэтического творчества, «Евгений Онегин», со всем присущим ему многообразием, движением сюжета, глубиной человеческих характеристик, свойственных истинному роману, в сочетании с заключенной в нем аурой, точностью и яркостью слова, отличающих подлинную поэзию, безусловно является одним из высочайших шедевров всего «романтического века». Создававшийся поначалу под несомненным влиянием Байрона — хотя не следует забывать, что Пушкин работал над «Евгением Онегиным» не один год,— он в итоге превзошел его, выйдя далеко за рамки примитивного «байронизма», изобразив Евгения Онегина как жертву так называемого «романтизма» — модного, показного, фальшивого. Это было присуще и самому Пушкину — при всей его слабости к романтизму «западного образца», неожиданной для столь большого и самобытного поэта: понимание того, что есть истинные ценности, и нежелание подчиняться общепринятым канонам, вызывающим всеобщее восхищение, некая «остраненность», свидетельствовавшая о присущей ему мощи и глубине, далеко выходящей за рамки «романтической иронии», свойственной немецким романтикам, вследствие чего он оказался не «жертвой» романтической школы, но одним из величайших ее представителей. Взяв то, что ему было необходимо от западной традиции, он перенес все им понятое и усвоенное на плодородную российскую почву, и потому его произведения — это не просто шедевры литературы, но произведения, истинно русские по духу, оказавшие грандиозное и всеобъемлющее воздействие на все дальнейшее движение русской культуры в целом.

Жизнь Лермонтова, такая короткая, оказалась парадоксальным образом связана с Кавказом, с его ослепительной, чуть оперной красотой. На Кавказ его несколько раз возили, когда он был еще ребенком. Позже его дважды высылали туда на военную службу. Наконец, именно там он был убит на дуэли, когда ему было всего двадцать семь лет. Там же, на Кавказе, происходит действие его романа «Герой нашего времени» и его поэмы «Демон», на протяжении полувека владевшей умами русских читателей. Кавказ присутствует во всем творчестве Лермонтова: и его подлинно романтическое очарование, и некоторая театральность. Писать Лермонтов начал очень рано: стихотворение «Ангел», известное каждому русскому читателю, было написано им в возрасте восемнадцати лет; и хотя он и в дальнейшем продолжал писать в столь же «байроническом» ключе, да и его дуэль отчасти явилась данью некоему «байронизму», который он усиленно «примерял» на самого себя, общая эволюция его творчества, его движение, как в стихах, так и в прозе, шли от романтизма, несколько даже чрезмерного, преувеличенного, свойственного ему в юности, к реалистической сдержанности и простоте. И хотя для большинства из

нас в его романе «Герой нашего времени» и заключена некая мистическая привлекательность, мало кто за пределами России согласится с утверждением, что он является одним из высочайших достижений русской прозы, более того — «величайшим русским романом». По-моему, это немыслимое преувеличение. Строго говоря, «Герой нашего времени» — вообще не роман, но лишь объединенные одним заголовком пять историй, и как бы великолепно ни были выписаны их персонажи, как бы прекрасно ни выстроены сюжеты, эти пять историй никак не складываются в единое повествование, как пять отдельно существующих беседок, сами по себе очаровательные, не могут заменить великолепия подчиненного единому архитектурному замыслу дворца. Истинно великий роман отличает масштабность, широта горизонтов, длительность развивающегося сюжета, наконец, основательность внутренней структуры — то есть все то, о чем, к величайшему для себя счастью, могут не беспокоиться авторы рассказов, зарисовок, анекдотов и других сочинений малого жанра. И еще одна причина того, что мы, на Западе, относимся к роману Лермонтова иначе, чем в России: хотя мы вполне готовы принять таких персонажей, как, скажем, ветеран кавказских сражений штабс-капитан Максим Максимыч, главный его герой, Печорин, «герой», обозначенный в заглавии романа, вовсе не вызывает у нас того восхищения, с каким относятся к нему в России и читатели, и литературоведы. Он представляется нам неким вариантом Евгения Онегина, только значительно более «размытым», несмотря на большую протяженность повествования, к тому же помещенным в «кавказские декорации». И тот восторг, который вызывает Печорин у русских читателей, с его сочетанием поэтической натуры и всеобъемлющего презрения, с этими страстями, раздирающими его черствое и равнодушное сердце, представляет для нас полную загадку. Неужели в России середины XIX столетия действительно было так много молодых людей, похожих на Печорина? А может быть, эти молодые люди вовсе и не были на него похожи, но лишь стремились ему подражать, взяв его за некий образец? Чтобы быть до конца справедливым, следует все же добавить, что Печорину присуща бóльшая психологическая утонченность, нежели расхожему типу «байронического героя», но надуманность его все же очевидна. Подлинным героем лермонтовского романа (и героиней тоже) является сам Кавказ.

Критик Белинский поначалу называл Гоголя величайшим русским писателем-реалистом. Между тем, вне всякого сомнения, и Гоголь принадлежит к романтикам. Только его романтизм необычный, если можно так сказать, «вывернутый наизнанку», романтизм «наоборот». Он не преображал жизнь в своих произведениях, не расцвечивал ее, но изображал ее в еще более мрачном свете, нежели она была в действительности. Гоголь не был «лакировщиком» — скорее «очернителем». На готической башне романтизма он, несомненно, являл собой одно из тех чудовищ, что непременно присутствовали в готической архитектуре. Он никогда не писал о том, что видел и слышал вокруг, никогда не превращался в тоскливо-дотошного «бытописателя», хотя, быть может, и старался казаться таковым. Это вовсе не означает, что его герои: Акакий Акакиевич в «Шинели», майор Ковалев в «Носе», Манилов, Ноздрев и вся прочая компания в «Мертвых душах», Городничий и чиновники в «Ревизоре» — являлись на сто процентов плодом его фантазии. Будь это так, все они не оказались бы столь узнаваемыми, между тем как похожие на них типажи действительно встречались в жизни буквально на каждом шагу. И тем не менее никто из них не описан с той степенью реалистичности, чтобы мы, к примеру, могли бы узнать в ком-то самих себя или своих знакомых. Каждый из них — некое преувеличение, комическое, гротескное чудище, которое может возникнуть в воображении ребенка, склонного к мрачным, невеселым фантазиям. Как истинный романтик духа, Гоголь изображает не то, что видно глазу, но то, что от него скрыто, не внешнюю сторону, но внутреннюю, потаенную; в поисках своих героев и сюжетов он уводит нас в мир выдуманный, в сновидение. Застенчивый некрасивый мальчик, никогда не расстающийся со страдающей нервными расстройствами матерью, плохо успевающий в школе, в первые годы жизни в Петербурге терпящий неудачу решительно на всех поприщах, в том числе на театральном, боящийся женщин, чувствующий непреодолимый страх перед жизнью вообще, с плохо развитым интеллектом — при невероятном тщеславии и эгоизме — вот что такое Гоголь. Но ко всем этим отрицательным свойствам следует добавить и нечто положительное: дар ошеломительно непредсказуемого творческого воображения, тот дар, благо-

даря которому он сначала сочинил, а потом описал со столь же буйной, неудержимой фантазией весь этот придуманный им мир, заменивший ему мир реальный, мир, который поначалу, в его историях из украинского быта, легендах о старом казачестве, представал облагороженным в сравнении с реальностью, его окружающей, но очень скоро, заселенный им чудовищными монстрами, маньяками, юродивыми, оказывался лишенным человеческого достоинства, ума, очарования, состоящим исключительно из комических уродов и неудачников. Но и тогда, когда, казалось бы, и он сам, и мы вместе с ним начинаем ощущать свою полную и безнадежную потерянность в этом мире призраков, комичном и страшном одновременно, он на какие-то краткие мгновения оказывается способным воспарить и прорваться в иной мир, истинно романтичный, исполненный величия, ярких красок и жизнерадостной беспечности, как, например, в знаменитом финальном монологе первого тома «Мертвых душ», где он сравнивает Русь с «бойкой необгонимой тройкой», которая «мчится вся вдохновенная Богом».

Быть может, во всей мировой литературе Гоголь являет собой уникальный образец комически-гротескного романтического преувеличения, со столь дерзкой, бьющей через край язвительностью, звучащей столь непривычно забавно (для любого читателя, для русского в особенности), но при этом не слишком смешно, ибо рождена она воображением, лишенным ощущения соразмерности, некоей внутренней «сбалансированности». Это как будто изощренная месть ребенка миру, которого он страшится и который ненавидит. На первый взгляд, блистательная комедия Гоголя «Ревизор», величайшая в русской литературе и одна из величайших в литературе мировой комедия архетипов, являет собой сатирическое обличение взяточничества, развращенности чиновников, провинциальных нравов. И именно такое понимание смысла гоголевской комедии принесло ему славу писателя-реалиста и новатора. Однако за этим «верхним слоем» скрывается горькая, полубезумная насмешка автора над совершенно чудовищным миром и ожидание прихода «ревизора», несущего возмездие каждому за его грехи и пороки. Ожидание Судного дня. Наивное непонимание Гоголем истинной природы своего гения проявилось в том, что он на протяжении многих лет был искренне убежден, что вслед за первым томом «Мертвых душ», исполненным комического гротеска, он сможет с тем же художественным блеском написать еще два тома, где вместо сатиры и издевки возникнут и положительные герои, и благородные деяния, где все будет подчинено мотивам искупления грехов и покаяния. Придя к глубочайшей религиозности, к почти маниакальному комплексу вины, он мог потерять себя как личность (что в итоге и привело его к гибели), но не как художник. Потому что как художнику ему было присуще не утверждение, но отрицание, воплощавшееся им в свойственной ему одному манере, полной блистательной выдумки и фантазии, той самой, что позволила ему создать его истинный шедевр — первый том «Мертвых душ» (не случайно, что замысел был подсказан Гоголю Пушкиным, с которым — еще одна «неслучайность» — Гоголь был очень близок на протяжении всего периода своей наибольшей творческой активности), в который он вложил всю ту мощь и силу, что накапливались в нем с юности, и все свои разочарования, и все неосуществившиеся иллюзии тоже. Без сомнения, Гоголь своими комически-гротескными фантазиями как бы выступающий в качестве мстителя за себя самого, подобно рассердившемуся ребенку, издевающийся над внушающим ему отвращение миром, чем-то напоминает Диккенса. Но для Диккенса это была лишь одна из присущих ему черт, притом отнюдь не главная, ибо он обладал характером куда более сильным и устойчивым. Гоголь же так навсегда и остался ребенком, не сумев достичь зрелости, умудренности; он отвернулся от жизни, обрек себя на сознательное одиночество, что и привело его к смерти. Однако одновременно именно его затянувшаяся «детскость», живший в нем ребенок, обиженный и мечтательный, и составляют тайну его необычного гения. Созданные им образы принадлежат к той редчайшей категории литературных персонажей, что благодаря своей невероятной популярности становятся олицетворением национального характера, частью национального сознания целого народа: их словечки входят в разговорную речь, утрачивая авторство, превращаясь в поговорки, в фольклор. В подобных случаях более конкретная, чисто литературная преемственность обычно не столь ощутима, и хотя Достоевский и отдавал Гоголю дань уважения, на самом деле Гоголь не оказал непосредственного влияния на дальнейшее развитие ни русской литературы, ни мировой. Более

того, во многих влиятельных литературных кругах России к нему было принято относиться с пренебрежением или просто его не замечать. Но хотелось бы спросить: кто из них во всю свою жизнь написал хотя бы одну книгу, без которой невозможно представить себе русскую культуру, то, что составляет ее своеобразие и неповторимость?

(Из книги «Литература и человек Запада», 1960 г.)

РУССКИЙ БАЛЕТ

Мне бы хотелось процитировать небольшой отрывок из письма, написанного Рупертом Бруком [1] в самом разгаре лета 1911 года. Письмо писалось в доме его матери в Регби и было адресовано последнему увлечению Брука — Кэтрин Коке. Итак, утро после проведенного накануне весьма насыщенного событиями дня:

«Вчера я встал в половине пятого — и тут же выкатился в Оксфорд: немножко поработал в Бодлианской библиотеке; дальше — в Лондон: заглянул в Графтон-гэллериз, посмотрел «Шехерезаду» [2], на минутку забежал к Джоффри, поболтал с Джеймсом и еще успел на последний обратный поезд. В полтретьего ночи я наконец добрался до дома, весь обвешанный покупками, которые мне пришлось полторы мили тащить на себе. Было нестерпимо жарко. Приняв холодную ванну, выпив красного вина, в полшестого я, слава богу, оказался в постели. Жизнь — это сплошной экстаз. Как много надо успеть!»

Даже если оставить в стороне такие приметы эпохи, как Графтон-гэллериз и Русский балет, я все равно готов утверждать, что подобное письмо могло быть написано только в 1911 году, не в 1901-м и не в 1921-м. Ибо оно поразительно характерно для своего времени. Ситуация, вся атмосфера, в которой оно написано, принадлежат именно этому времени, их не было за десять лет до, они исчезли через десять лет после. Именно тогда время начинало свой стремительный бег — «как много надо успеть!». Могу лишь добавить, что это не плод моих сегодняшних фантазий или желание поставить себя рядом с Рупертом Бруком, но и я, в свои восемнадцать лет, живя совершенно другой жизнью, с другими планами на будущее, и я дышал тем же воздухом, и я всем своим существом откликался на это нечто, разлитое в нем. Но вот чувство «жизнь — это сплошной экстаз» — было ли и оно мне присуще? Боюсь, что нет...

Одноактный балет Дягилева «Шехерезада» был лишь одним из многочисленных «пунктов» в до предела насыщенном дне Руперта Брука. Любопытно, насколько возникшему в этот день ощущению «жизнь — это сплошной экстаз» он обязан своим посещением «Ковент-Гардена»? Легко задать вопрос, но кто теперь даст на него ответ? Год спустя или чуть позже, читая лекции в Кембридже, Брук говорил о Русском балете без тени восторга, а декорации и костюмы Бакста даже называл «несусветно кричащими и безвкусными». Но к тому моменту уже весь лондонский свет обожал Русский балет, и эскизы Бакста в частности, и молодежь обратилась к кембриджским интеллектуалам с призывом положить всему этому конец и не плыть вместе со всеми по течению.

Бичем [3] вывез из Парижа ошеломительного Дягилева и его русскую труппу, с тем чтобы придать дополнительный колорит коронационным торжествам 1911 года. Их появление в Лондоне, с этими шелками всех цветов радуги, с этой подсвеченной огнями рампой, произвело впечатление разорвавшейся бомбы. Дягилев был чрезвычайно импозантен: чисто русский стиль, но с налетом аристократизма; монокль и фантастически ухоженные усики дополняли его облик. Без тени смущения говорил он о своем пристрастии к молоденьким мальчикам. В нем поражало сочетание воли, властности, даже грубости с невероятным обаянием, он мог то разразиться громовым смехом, то внезапно расплакаться. Дягилев представлял собой импресарио высочайшего полета, образец для всех импресарио будущего, даже для тех, кто будет работать в кинематографе. Он принадлежал к тому типу

[1] Руперт Брук (1887—1915) — английский поэт. *(Здесь и далее — прим. перев.)*

[2] Балет «Шехерезада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова был поставлен М. Фокиным в 1910 г.

[3] Томас Бичем (1879—1961) — английский дирижер, режиссер, антрепренер.

людей, что совершенно спокойно снимают роскошные апартаменты в самых фешенебельных отелях, в любое время дня и ночи заказывают шампанское или икру или и то и другое вместе, прекрасно зная, что в настоящий момент они полные банкроты. (Саша Гитри [1] как-то сказал, что импресарио — это люди, которые на всех языках говорят с иностранным акцентом.) Однако Дягилев обладал поразительным чутьем на все новое — в музыке, хореографии, ошеломительной зрелищности и театральности. Именно он открыл те двери, в которые ворвался дерзкий и эпатирующий XX век. И все то, что сегодня мы готовы воспринимать как некое общее место, когда-то — наперекор всему общепринятому — ввел Сергей Дягилев. Сегодня известно каждому, что современный балет абсолютно всем обязан именно Дягилеву. Он не только стал создателем в высшей степени необычных балетов, но и добился того, что действие в классических балетных спектаклях стало более стремительным и динамичным, так что представление из четырех актов превращалось в один. И те из нас, кому пришлось высиживать, в Москве или Ленинграде, на этих бесконечных балетах, в какой-то момент утрачивая всякую способность воспринимать блеск отдельных адажио и па-де-де, не будучи уверенными в том, сколько мы еще сможем все это выдержать,— скольким же мы все обязаны Дягилеву, да будет благословенна его память, который свел все это к одному-единственному действию!

Его труппа возникла в Париже в 1909 году и с первых же спектаклей имела ошеломительный успех. В Лондон она приехала лишь два года спустя. Однако две самые божественные солистки дягилевской труппы еще до этого приняли приглашение выступить в лондонских мюзик-холлах; в 1909 году на подмостках Колизеума появилась Тамара Карсавина, поначалу весьма растерянная, ибо ей пришлось выходить на сцену в очередь с клоунами и акробатами; а год спустя в Палас-тиэтре — Анна Павлова; ее гонорар составлял 160 фунтов в неделю, однако очень скоро вырос до 1200 фунтов. Вскоре после этого мы вновь увидели Карсавину — на этот раз в дуэте с неподражаемым Нижинским: она исполняла роль мечтательной романтической девушки в «Видении Розы». Карсавина была совершенно очаровательна — не только на сцене, но и вне ее тоже. Ее очарование, несомненно, сказалось и в написанной ею книге воспоминаний «Театральная улица». Она оказала всей Англии огромную честь, выйдя замуж за одного из ее жителей, став таким образом миссис Брюс и поселившись навсегда в Лондоне. Однажды уже где-то в 1930-е годы мне довелось сидеть напротив нее на каком-то приеме, и одна дама, знавшая ее только как миссис Брюс, задала ей вопрос, любит ли она балет?! Представьте только, подобный вопрос — великой, несравненной Карсавиной!

Что же до Анны Павловой, то о ее выступлении в Палас-тиэтре нам известно из записи в дневнике Арнольда Беннета [2], датированной апрелем 1911 года: «Лондонский Палас-тиэтр. Павлова танцует умирающего лебедя. С ее пачки падает одно перо. Рядом со мною два немногословных английских джентльмена. Один из них произносит: «Линяет». И больше ничего». Уильям Армстронг, который в течение многих лет был директором ливерпульского «Плейхауса», рассказывал, как однажды видел Анну Павлову в Эдинбурге, она танцевала умирающего лебедя, и когда началась предсмертная агония, он услышал, как сидящая за ним женщина расплакалась навзрыд... Павлова очень скоро рассталась с дягилевской труппой, продолжая в одиночестве танцевать все того же умирающего лебедя. Одно из таких ее выступлений сохранилось у меня в памяти: это было в каком-то провинциальном английском мюзик-холле. Но где, когда — этого уже не помню. Некоторые из дягилевских балетов я видел в 1921 году на сцене театра «Альгамбра» — «Шехерезаду» и еще «Спящую красавицу», самую изысканную и самую дорогостоящую из всех его постановок, которая и стала началом его финансового краха. В них уже не танцевал Нижинский, его я так никогда и не видел, но все те, кто видел и Нижинского, и кто вообще ходил на дягилевские балеты до войны, в один голос говорили, что из них ушло нечто большее, нежели только сверхъестественные прыжки Нижинского, совершенно забывая при этом о том, сколь много вообще ушло с тех пор навсегда, в том числе и в них самих. И тем не менее яркости, новизны, этого всемогущего ощущения чуда действительно больше не было. Спектакли, сначала повторяющиеся

[1] Саша Гитри (1885—1957) — французский актер, писатель, драматург.
[2] Арнольд Беннет (1867—1931) — английский писатель и литературный критик.

из вечера в вечер, затем возобновляемые после некоторого перерыва, когда костюмы и декорации извлекаются из каких-то сундуков,— все это постепенно лишает их той магии, что некогда была им присуща. Увидев «Шехерезаду» через несколько лет после премьеры, я и сам заметил, что все в постановке как бы «расползается», и уже было трудно представить, какой была она в те годы, когда впервые ошеломила, воистину воспламенила весь Лондон.

В 1913 году русские настолько покорили лондонский высший свет, как будто в театре «Мейфэр» высадился десант в 50 000 казаков. Помимо балетов, Дягилев ставил и оперы тоже: «Бориса Годунова» и «Хованщину» Мусоргского, «Псковитянку» Римского-Корсакова. Партию Бориса пел Шаляпин, он казался настоящим гигантом, и все до единой светские дамы под предводительством молодой и очаровательной леди Дианы Мэннерз потеряли от него голову. Одним из трех новых балетов, поставленных труппой Дягилева, была «Весна священная» Стравинского, в день парижской премьеры которой в театре начался настоящий бунт. В Лондоне, однако, вместо полиции в зале появился музыкальный критик из «Дейли телеграф», который вышел на сцену еще до поднятия занавеса, чтобы подготовить собравшихся к восприятию музыки Стравинского. Его лекция оказалась настолько убедительной, что публика отреагировала на необычные дикие звуки Стравинского не свистом и топаньем, но бешеными овациями. Разгоряченная атмосфера, царившая в обществе, замечательно воссоздана в книге «Радуга вспыхивает и гаснет», принадлежащей перу леди Дианы Купер [1], она же Диана Мэннерз. И вот что она пишет:

«Думаю, никогда мы все в Лондоне не были настолько ошеломлены и ослеплены совершенно необычным сиянием. Кометы, рассекая со свистом воздух, проносились над нашими головами, звезды закружились в танце. Окруженная многовековым почтением старая итальянская опера, со своими котурнами и фижмами, затянутая в трико и бесконечно кланяющаяся и снимающая шляпу, наскучила зрителям еще до моего появления на свет божий. Ложи в «Ковент-Гардене» абонировались вовсе не ради музыки — просто так было принято. Темнота, царившая в зрительном зале, давала многим возможность спать без всякой опасности быть увиденными. Вагнеровские оперы с точки зрения музыки были, конечно, более живыми, однако выдержать их могли лишь большие энтузиасты. И вот пронесся порыв ветра или вспышка молнии, не знаю, которые пробудили всех от спячки, как будто чистое золото без всяких примесей ослепило нас своим блеском, мы услышали звон и гул кремлевских колоколов, и тут появляется сам Борис, смиренный и величественный, чтобы принять корону на царствование...»

Ну что ж, прекрасно: Дягилев вместе со своими художниками и композиторами, танцорами и певцами — все полные дерзости и отваги — сначала ошеломили, а потом взяли в плен и леди Диану, и всех ее друзей и близких, весь высший свет эдвардианской эпохи. Но обо всем этом до нас — проживающих в Брадфорде или в тысяче других городков, где просто работают и живут тем, что заработали,— не донеслось ни звука, ни даже намека. И что же? К чему тогда снова и снова говорить про всех этих Бакста, Дягилева, Стравинского, если их искусство уходило лишь на развлечение богатых светских дам?

Чтобы дать ответ на этот вопрос, мне нет нужны вспоминать о модных красотках, которые в период между 1911 и 1913 годами сходили с ума от эскизов Бакста, стремились одеваться в «русско-восточном» стиле и разгуливали повсюду, напялив на головы тюрбаны. Значительно более точный ответ можно найти в случайной записи в дневнике Ричарда Бакла [2], посвященной дягилевской выставке, которая благодаря его усилиям открылась в 1954 году: «В нынешних меблированных комнатах в Шотландии часто можно встретить абажуры, которые я впервые увидел в «Шехерезаде». Первый триумф Дягилева и невероятная мода на него пришлись на предвоенные годы, однако и после войны — в 1920-е, и в 1930-е, и позже это влияние не ослабло. Разумеется, можно сказать, что воздействие его идей стало особенно очевидным после его смерти, последовавшей в 1929 году. Вот уже и в шотландских меблирашках вешают абажуры, сделанные по его любимым эскизам. А музыка, которую писали для него Стравинский и Равель, звучит со сцен огромных концертных залов, записывается на пластинки. Не будь Дягилева, быть может, ни любовь к балету, ни способности к нему так и не возникли бы на

[1] Диана Купер (1892—1986) — английская актриса.
[2] Ричард Бакл (р. 1916) — английский балетный критик.

Британских островах. Наш Королевский балет, собирающий сегодня тысячи зрителей как на родине, так и за ее пределами, является во многом созданием Нинет де Валуа, некогда входившей в дягилевскую труппу. Но и это тоже не полный ответ. Во всем, что связано с Дягилевым и его труппой, есть смысл и более глубокий, и более потаенный. Можно сказать, что даже помимо разразившейся мировой войны в самой эдвардианской эпохе была заложена мина замедленного действия. И еще: Русский балет, равно как и аплодировавшие ему зрители, как бы предвосхитил 1920-е годы задолго до того, как они наступили по календарю. Безжалостное взрывное бунтарство XX столетия, охватившее Париж, затем перекинулось на Лондон; его начинала горстка богатых молодых людей, продолжила такая же горстка, тоже молодых, но нищих, в основном это были художники и музыканты. Скрытая, но всегда существовавшая сексуальность мюзиклов и венских оперетт прорвалась явно и властно. Юноши и девушки, в глаза не видевшие смелых и откровенных сцен из «Шехерезады», тем не менее стали жить совсем не так, как это было принято у их дедушек и бабушек. Разумеется, многое сделала война — так всегда было и будет,— но еще до того, как она обрушилась на нас и сломала устоявшуюся жизнь, именно Дягилев вместе со своими русскими танцорами пробудил дремавшее в течение столетий дионисийское начало.

(Из книги «Эдвардианцы», 1970 г.)

■

АЛЕКСАНДР ГЕНИС

ТРЕУГОЛЬНИК

(Авангард, соцреализм, постмодернизм)

1

В российском литературном процессе диалог между авангардом и постмодернизмом можно представить как проблему смены поколений, как битву «отцов» и «детей». Знаменательным событием в этой борьбе является нью-йоркская речь Александра Солженицына, написанная по случаю вручения ему почетной медали Национального клуба искусств. В ней Солженицын бескомпромиссно выступает против постмодернистов, которых он напрямую связывает с авангардистами. Для Солженицына это современная модификация старого антикультурного феномена, отрицающего все общепризнанные традиции и ценности. Раньше это течение именовалось футуризмом, сегодня — постмодернизмом.

Параллельно выступлению Солженицына следует отметить статью о постмодернизме другого прозаика-шестидесятника, Василия Аксенова. В эссе «Дистрофия толстых и беспредел тонких» он развивает сходную мысль: постмодернизм — следующая фаза модернизма. Это просто продолжение модернизма. Однако, если Солженицын относится к авангарду безусловно негативно, то Аксенов — безусловно позитивно. Для Аксенова авангард и ренессанс — это синонимы, авангард, к которому он относит и искусство 60-х, вдохновлялся благородной целью «освежить», как написал Аксенов, или «остранить», как написал бы Шкловский, мир.

И Солженицын, и Аксенов приходят к одному и тому же выводу: русская литература переживает паузу, которую тщетно пытаются заполнить постмодернисты. При этом Солженицын надеется на возвращение к прерванной авангардом традиции, а Аксенов — на продолжение авангардистского «карнавала и джаза 60-х».

Любопытно, что новое литературное поколение вообще не склонно различать, казалось бы, столь явно противоположные позиции мэтров-шестидесятников. Так, прозаик Игорь Яркевич пишет: «Солженицын и Аксенов, несмотря на кажущуюся эстетическую оппозицию, как раз эстетически удивительно похожи. Их эстетика определяется прежде всего засильем коммунистов. Все, что против коммунистов,— хорошо, не важно что — джаз, церковь, сексуально-алкогольная неврастения, народный дух, лагерный бунт... Эта эстетика не допускает «Я», разговор идет только от имени масс или поколений» [1].

В этой характеристике интересно стремление «детей» откреститься от грехов «отцов». Тут происходит водораздел между двумя поколениями: младшие уже избавились от гнета эсхатологического ожидания, которое коммунизм навязывал как советской, так и антисоветской литературе.

По этой же причине писатели «а-советской» литературы (по выражению Вик. Ерофеева) отказываются вписываться в авангардистскую поэтику. Как утверждает теоретик постмодерна философ Борис Гройс, для нового искусства невозможен простой возврат к насильно прерванной эволюции, то есть к авангарду. По мнению Игоря Смирнова, возврат невозможен потому, что различия кроются в фундаментальном подходе к бытию: «Авангард — это онтология без семантики, постмодернизм — семантика без онтологии» [2].

Это определение переворачивает критик Вячеслав Курицын, считающий, что авангардное произведение, такое, как «Черный квадрат» Малевича, есть «холодное существование знаков, безразличное к выпотрошенному содержанию» [3]. Однако от этого поворота разрыв между двумя эстетиками не становится меньше. На такой же оппозиции строит свою концепцию и Михаил Эпштейн: авангард — это искусство эпохи, которая пыталась открыть истинную реальность. Постмодернизм же, создавая феномены гиперреализма — «симулякры» (копии без оригиналов), сам продуцирует реальность. Наконец, нельзя не упомянуть создателей соц-арта В. Комара и А. Меламида, все творчество которых демонстративно направлено против авангардной эстетики.

Отношения между постмодернизмом и авангардом зависят от позиции наблюдателя — изнутри или снаружи он оценивает культурную ситуацию. Иными словами, теоретики и практики отечественного постмодернизма не желают признавать того кровного родства с авангардом, которое им

---

[1] *И. Яркевич.* Литература, эстетика, свобода и другие интересные вещи. «Огонек», 1993, № 2.

[2] *И. Смирнов.* Бытие и творчество. Марбург, 1990, с. 28.

[3] *В. Курицын.* Книга о постмодернизме. Екатеринбург, 1992, с. 25.

навязывают писатели предшествующего поколения. Это не значит, что диалог с авангардом невозможен. Напротив, постмодернизм ведет его крайне интенсивно, но на своих условиях.

2

Чтобы оценить взаимоотношения российских постмодернистов с авангардом, необходимо ввести проблему в контекст западной эстетики. Дело в том, что здесь постмодернистская проблематика стала актуальной задолго до того, как ее артикулировала отечественная культура, занятая своими специфическими задачами.

На Западе постмодернизм непосредственно связан с кризисом модернизма, который общепринято датировать 60-ми годами. Октавио Пас, которого Хабермас назвал одним из последних «партизанов модерна», констатировал: «Авангард 1967 года копирует поступки и жесты авангардистов 1917 года. Мы свидетели конца искусства модерна» [1].

Андреас Хьюссен в специальной работе, посвященной отношениям постмодернизма с авангардом, связывает рождение постмодерна с «провалом 60-х», не сумевших создать ни действенной социальной модели, ни жизнеспособной контркультуры. После студенческих волнений мая 1968 года авангард, утративший «чувство будущего», завершился.

При этом западные постмодернисты никогда не стремились к радикальному разрыву с авангардистской традицией. Как заявил отец постмодернистской философии Жак-Франсуа Лиотар, «постмодернизм помещается не после модерна и не против него. Он уже содержался в модерне, только скрыто».

Для того чтобы авангардная эстетика смогла занять свое законное место, должно было произойти обезвреживание авангарда: «Принимая драгоценное наследие, постмодернизм в то же время лишает авангард его самых опасных черт — претензий на универсальность и нормативность». Постмодернизм — это смиренный авангард, который избавился от утопических амбиций и обнаружил склонность к компромиссу.

Благодаря этому качеству постмодернизма беспощадная война между высоким искусством и поп-культурой завершилась перемирием. Появилась надежда преодолеть тот трагический раскол, который казался неизбежной принадлежностью массового общества. С концептуального переворота, связанного с разочарованием в экспрессивном абстракционизме и появлением Энди Уорхола и всего поп-арта, и начинается история западного постмодернизма. (Стоит заметить, что этот аспект — попытка «перемирия» — игнорируется как апологетами, так и противниками российского постмодернизма. Вероятно, тут сказалась инерция той аристократической модели культуры, которая не зависела от рынка и поэтому не привыкла вслушиваться в его голос и интересоваться его мнением. Характерно, что все вышеуказанные теоретики отечественного постмодернизма либо безразличны к массовой культуре, либо враждебны к ней.)

Постмодернистская эстетика началась с манифеста американского критика Лесли Фидлера с красноречивым названием «Пересекайте границы, засыпайте рвы». Эта статья 1969 года, демонстративно опубликованная автором в «Плейбое», впервые сформулировала программу постмодернизма.

Фидлер начинает с того, что констатирует смерть высокого авангарда с его установкой на утонченное, доступное лишь элитарной публике искусство: «Век Пруста, Джойса и Манна миновал, и об этом необходимо сказать ясно и отчетливо, потому что только тот может надеяться воскреснуть, кто знает, что он умер». Для воскрешения, считает Фидлер, культуре необходимо заполнить разрыв между критиками и читателями, пересечь границу между искусством и массовым искусством. Преодолеть этот раскол удастся той литературе, которая в поисках «новой развлекательности» научится эксплуатировать низкие жанры поп-культуры.

Интересно отметить, что и тут, у истоков постмодернизма, ощущается влияние авангардистской эстетики. Хотя Фидлер и не ссылается на Шкловского, нельзя не опознать в этом тезисе уроков формальной школы.

Анализируя литературную ситуацию конца 60-х годов, Лесли Фидлер с блестящей, как теперь стало очевидно, предусмотрительностью наметил перспективные жанры. Это — вестерн, тут в качестве примера критик приводит роман К. Кизи «Над кукушкиным гнездом». (А мы можем добавить «индейские» вестерны, такие, как увенчанный «Оскарами» фильм «Танцующий с волками» или недавно реанимированный в Голливуде «Последний из могикан».) Затем Фидлер выделяет фантастику, указывая на пример Курта Воннегута, и эротику. Здесь критик упоминает «Лолиту», специально оговаривая, что ради нее Набоков отошел от поэтики высокого модерна.

Фидлер считает, что поп-культура по своей природе инфантильна, религиозна, доверчива к сказочным чудесам и волшебным превращениям. Поэтому тут постмодернизм и находит источник новой мифологии. Поп-культура — своего рода фольклорная стихия, ведь «народные песни электронного века создаются в сверхсовременных студиях звукозаписи».

Постмодернистский писатель, резюмирует Фидлер, это «двойной агент»; его литературе свойственно многоязычие. Он пишет одновременно для знатоков-ценителей и для невзыскательной массы.

Постулат о бинарной структуре постмодернистского произведения, осуществляющего симбиоз высокого и низкого искусства, в 80-е годы нашел себе применение в самых разных видах искусства. Тут можно упомянуть расцвет музыкального телевидения, которое сочетает самые дерзкие формальные эксперименты авангардного кино с поп-музыкой. Можно вспомнить и международный бестселлер Умберто Эко «Имя розы», с которого начался союз интеллектуальной «семиотической» прозы с широкой читательской аудиторией. Аналогичные процессы происходят в живописи, кино, даже в балете (об этом пишет Сэлли Бэйнс в книге с характерным названием «Терпсихора в кроссовках: постмодерный танец»).

Поскольку в постмодернистской эстетике особо важную роль играет архитектура, сто-

[1] *Ю. Хабермас.* Модерн — незавершенный продукт. «Вопросы философии», 1992, № 4, с. 42.

ит привести высказывание видного критика Чарльза Дженкса. Явно опираясь на манифест Лесли Фидлера, он пишет, что авангардная архитектура так называемого интернационального стиля страдала от элитарности, которую постмодернизм преодолевает «не путем опрощения, а расширяя язык архитектуры во многих различных направлениях — в сторону освоения местных особенностей, традиции, коммерческого слэнга улицы. Отсюда двойное кодирование, архитектура, которая обращается и к элите, и к человеку улицы» [1].

Следует заметить, что еще в 1962 году о таком «двойном кодировании» уже говорил Станислав Лем, не только выдающийся писатель, но и оригинальный теоретик. Разбирая в своем эссе «Лолита, или Ставрогин и Беатрис» все ту же набоковскую «Лолиту», Лем утверждает, что современной литературе необходимо освоить особую пограничную зону. В набоковском случае, как пишет Лем, «эта пограничная зона покоится на шатком основании, где-то между триллером и психологической драмой. Таких зон можно отыскать больше: между психопатологическим исследованием и детективным романом, между научной фантастикой и литературой без уточняющих определений, между литературой для масс и элитарной литературой... как бы ни казалось безумным скрещивание столь чудовищно далеких друг от друга жанров... я тем не менее отважился бы сделать ставку на такие гибриды».

Подводя итог дискуссии об истоках постмодернизма, немецкий философ Вольфганг Вельш пишет: «То, что было выработано модерном в высших эзотерических формах, постмодерн осуществляет на широком фронте обыденной реальности. Это дает право назвать постмодерн экзотической повседневной формой эзотерического в свое время модерна» [2].

3

Возвращаясь к проблемам отечественной словесности из экскурса в западную эстетику, я предлагаю вооружиться заимствованной у нее формулировкой:

постмодернизм = авангард + поп-культура

Как я надеюсь показать, эта формула вполне пригодна к употреблению и в русской литературе. Но для этого необходимо провести модификации, связанные с особыми условиями, в которых развивалась советская и постсоветская культура.

Американский исследователь Фредрик Джеймсон связывает возникновение постмодернизма с канонизацией авангарда, которая на Западе уже завершилась в 60-е годы: как только некогда революционное новаторское искусство оказалось в музеях и академиях, его создатели стали восприниматься такими же классиками, как те, которых сами авангардисты свергали с пьедесталов.

Однако в России естественный процесс «музеализации» (по термину Б. Гройса) авангарда не завершен и сегодня. Вмешательство власти постоянно коверкало реальную литературную эволюцию, создавая крайне хаотическую панораму искусства нашего века. Если стихи Маяковского изучали в школе, то главные труды Шкловского переиздали лишь в 1990 году. Такая же абсурдная ситуация складывалась и с западным искусством — если Кафка стал доступен уже в 60-е годы, то русский перевод «Улисса» задержался еще на четверть века. В результате российская культура вынуждена была инкорпорировать забытый или незнакомый ей авангард и в то же время опровергать его — принимать и бороться с ним одновременно.

Шестидесятники этой проблемы не знали — они либо целиком принимали авангард, либо безоговорочно его отвергали. Постмодернисты выработали более дифференцированный и тонкий способ обращения с авангардом: прежде чем пустить его в ход, они подвергли авангардную эстетику деконструкции. В сущности, авангард разделили на содержание и форму: были отброшены теургические амбиции авангардного искусства, но сохранилась форма — представления о тексте и приеме работы с ним. Постмодернисты на практике применили требование Шкловского — «в старой литературе изучать метод, а не тему». Подошло им и определение «содержание как одно из явлений формы», пригодился, как уже было замечено выше, и знаменитый принцип «новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства». У того же Шкловского они могли найти и намек на принципиальную двойственность постмодернистского искусства: «понятие «ирония» не как «насмешка», а как прием одновременного восприятия двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам».

Так была освоена авангардная часть постмодернистской формулы, но остается открытым вопрос о втором слагаемом этого культурологического уравнения — «поп-культуре».

Я предлагаю заменить западный масскульт отечественным соцреализмом.

Чтобы такая подмена стала возможной, российскому постмодернизму необходимо было обработать соцреализм так же, как западному — поп-культуру. Прежде всего следовало пересмотреть базовые представления о соцреализме, то есть опять-таки, выполняя завет Шкловского, «изучать метод, а не тему».

Процесс отчуждения формы от содержания в соцреализме начался еще в конце 50-х программной статьей А. Синявского «Что такое социалистический реализм». Однако эта проблематика не привлекла должного внимания в силу того, что соцреалистическая инерция тяготела над отечественной литературой вплоть до самых последних лет.

Факт этот был не осознан своевременно из-за того, что шестидесятники сменили тематический ряд советской литературы, но не ее методы. Этот сюжет остро раскрывает И. Кавелин в статье «Имя несвободы». Автор утверждает, что «советский человек — ребенок», «советская жизнь — это жизнь детей, ибо они не догадываются, что они дети, а уверены, что не отличаются от взрослых людей именно потому, что не знают, чем взрослые отличаются от них. Советская литература — детская литература». Поэтому «центральной

[1] *Ч. Дженкс.* Язык архитектуры постмодернизма. М., 1985, с. 12.

[2] *В. Вельш.* Постмодерн. Генеалогия и значение одного спорного понятия. «Путь», 1992, № 1, с. 131.

и даже единственной темой, которую разрабатывала советская литература 50—60-х годов, была ситуация «просветления». Тут существует только один типологический герой — «по-своему честный, но до поры до времени не задумывавшийся о многом. И вот этот человек попадает в новую для себя жизненную ситуацию, которая как бы раскрывает ему глаза на то, что он до сих пор не знал. Далее, после просветления героя, уже ничего не происходит, ибо что делать с просветленным героем, писатель не знает. Повзрослев, герой уже ни на что не годится, ибо писателю интересен и важен только момент потери социально-идеологической невинности». Эта сюжетная схема, как считает Кавелин, воспроизводится «во всех без исключения произведениях советской литературы, кому бы они ни принадлежали,— и в «Оттепели» Эренбурга, и в «Звезде» Казакевича, и «В окопах Сталинграда» Некрасова, и в «Иване Денисовиче» и «Раковом корпусе» Солженицына.

Характерно, что шестидесятники, слишком близко стоявшие к соцреализму, не воспринимают его как эстетическую проблему. Так, А. Солженицын считает, что соцреализм лежит вне пределов искусства и как явление культуры никогда не существовал.

Этому вердикту можно противопоставить позицию американской славистки Катерины Кларк, автора известной монографии о соцреализме «Советский роман. История как ритуал». В предисловии к своей книге Кларк говорит о трудностях, с которыми сталкивается западный исследователь соцреализма: «Нам просто сравнивать между собой труды Мелвилла, Флобера и Диккенса, потому что их романы выполняют вполне схожие эстетические функции в литературных системах Америки, Франции и Англии. ...Советский роман выполняет совершенно иную функцию, которая и создает совершенно иной текст». Затем Кларк формулирует три методологических подхода в изучении этого явления.

Во-первых, соцреалистический роман задуман как «разновидность массовой литературы, поэтому он предельно формализован. Следовательно, и сопоставлять его надо с такими же формализованными жанрами массовой культуры, такими, как, например, детективы».

Во-вторых, сильное дидактическое начало соцреализма позволяет соотнести его с произведениями средневековой культуры, в частности с агиографическим каноном.

В-третьих, такой роман служил «официальным хранилищем государственных мифов», что позволяет применить к соцреалистическим текстам методы анализа мифологических структур».

Все эти подходы использовали и российские постмодернисты. Воспринятый таким образом соцреализм стал для них источником приемов и штампов. Жесткий, хорошо разработанный жанровый канон поставляет композиционные формы. В сущности, анонимная фольклорная стихия соцреализма служит источником богатого мифологического материала.

Так в российской постмодернистской литературе социалистический реализм взял на себя ту функцию, которую в западной постмодернистской эстетике Лесли Фидлер отводил поп-культуре. Переведя его тезис на язык отечественной культуры, можно получить откорректированную формулу:

российский постмодернизм = авангард + соцреализм.

4

Действенность предложенной схемы можно проверить на примере наиболее типичного жанра советской литературы — производственного романа.

Катерина Кларк, выделяя главный конфликт соцреалистического метасюжета, приходит к выводу, что это столкновение «стихийности с сознательностью».

В сущности, это соцреалистический вариант классической для западной культуры антитезы Природа — Культура. Коммунизм в этой паре естественно принимает на себя роль культурного героя — победителя хаоса, укротителя хтонической стихии, организатора аморфной материи, к которой относятся и все «несознательные» герои романа. Сюжетом книги и является «организация» — процесс превращения «сырого» материала в завершенное изделие, в готовую вещь. В определенном смысле вообще все соцреалистические тексты восходят к производственному роману.

Этот жанр соцреализм унаследовал у авангарда, поэтика которого конструировалась вокруг Машины. Пафос авангардного искусства воплощали идеи функциональности, простоты, единства и цельности, поэтому свой идеал оно находило в сфере не биологической, а механической жизни.

Авангардная утопия создается для одинаковых, взаимозаменяемых, как детали машин, людей. В «Лебедии будущего» Хлебникова все «дети сразу читали одну и ту же книгу». Его «улицетворцы» следят за тем, чтобы во всех городах были «шатры — одного и того же образца», в которые должны входить стандартные стеклянные ящики-квартиры. Путешествие тут совершает не человек, а стеклянный контейнер с человеком, который грузится на поезд или пароход, как на конвейер.

Характерна зачарованность Хлебникова стеклом, которую, кстати, делил с ним Эйзенштейн. В Америке он мечтал снять фильм в стеклянном небоскребе и даже вел переговоры с питтсбургским стекольным заводом о сооружении декораций. Прозрачный материал для стен делает жизнь человека абсолютно наблюдаемой, а значит, как бы «чистой» от биологии. Стеклянный город Хлебникова красив, как часы без корпуса.

Подобной индустриальной поэзией полон авангардный кинематограф. Так в фильмах Дзиги Вертова камера любуется единообразными механическими движениями, будь то руки телефонисток, пальцы укладчиц папирос или ноги спортсменов. Человек тут красив только в движении, более того, только тогда, когда он подражает машине. Для авангарда машина — это метафора человека, это конечный результат грандиозного социально-инженерного проекта переустройства мира.

Производственный роман авангарда должен был бы стать новой «Божественной комедией».

Соцреализм, который, как убедительно показал в книге «Культура-2» В. Паперный, создает антиавангардную парадигму, пере-

ориентировал производственный роман. Теперь человек стал метафорой машины. Сюжет такого романа — очеловечивание техники, ее интимизация. Цех — продолжение семьи, производственные отношения — продолжение любовных (не случайно передовик побеждает не только в социалистическом, но и в сексуальном соревновании).

Хотя такой роман переполняет собственно техническая информация, что, кстати, и позволило Кларк сравнить его с книгами Артура Хейли, бесчисленные технологические описания служат всего лишь сюжетной метонимией. Производственный процесс представляет некую высшую онтологическую реальность — победу над врагом, выполнение плана, строительство коммунизма. Каждая обточенная резцом деталь, каждая плавка, каждый метр трубопровода обладает двойной, «нижней» и «верхней», маркировкой: это и реальная вещь, и идеальный шаг навстречу конечной цели.

Устойчивость такой «метафизической» модели производственного романа настолько велика, что она оказалась пригодной для любого идеологического содержания, что показал пример «Оттепели» Эренбурга, «Не хлебом единым» Дудинцева и множества других значительно более поздних произведений. Последний, уже постмодернистский производственный роман написал Владимир Сорокин. Это достаточно известная, хотя до сих пор и не опубликованная книга «Сердца четырех».

В ней Сорокин подвергает деконструкции лежащую в основе жанра оппозицию Человек — Машина, показывая ложность как авангардной, так и соцреалистической интерпретации. В сорокинском мире вообще не различается одушевленная и неодушевленная материя. В книге ведутся интенсивные производственные процессы, объектами которых в равной мере могут быть и люди, и машины. Поэтому текст можно считать как садистским, если считать, что речь идет о живом, так и комическим, если считать героев неживыми. Герои Сорокина — «немашины» и «нелюди».

Так автор преодолевает заложенный в наше сознание комплекс предвзятых представлений о людях и машинах, а значит, и авангардную антитезу совершенной машины и уязвимого человека.

Сорокин снимает и соцреалистическую оппозицию, в которой производственный процесс — означающее, а результат этого процесса (например, коммунизм) — означаемое. У Сорокина до этого «означаемого», которое должно оправдать текст, дело просто не доходит. Его книга заполнена бешеной деятельностью, но читатель не знает мотивов этой активности — поступки лишены причины, смысла. И не потому, что его нет, а потому, что он, смысл, недоступен нашему пониманию. Что, надо признать, полностью соответствует положению человека в мире, «замысел», «причина» которого ведь тоже неизвестны.

В финале книги непонятный технологический процесс, превращающий тела героев в «спрессованные кубики и замороженные сердца», как бы замыкается на самом себе. Производство, описанию которого посвящен весь роман, не производит. Оно существует без всякой дополнительной, внешней цели и как раз в этом неотличимо от жизни.

Таким образом, Сорокин, используя соцреалистическую структуру производственного романа, сохраняет и разрушает ее одновременно. При этом его книга полностью удовлетворяет требованию «двойного кодирования». «Сердца четырех» можно толковать как метафизическую пародию на человека, как семиотическую комедию масок. Но можно прочесть книгу и как «черный» роман, можно даже, рискну предсказать, успешно экранизировать ее, сняв боевик в жанре триллера.

Опыт Сорокина — самый убедительный, но отнюдь не единственный пример постмодернистской стратегии. В частности, продуктивными кажутся эксперименты молодого прозаика В. Пелевина, который очень изобретательно работает с научно-фантастической повестью, и Дм. Галковского, занятого деконструкцией советского романа воспитания.

Эти первые плоды постсоветской литературы позволяют предположить, что постмодернистская обработка соцреалистических жанров будет тем удачнее, чем более формализованы исходные образцы.

5

Тридцатилетняя дискуссия о постмодернизме сама по себе говорит о неоднозначности и глубине термина. В этом он подобен романтизму или реализму, который, как известно, бывает «без берегов».

Тем не менее есть возможность очертить границы семантического поля, попадая в которое каждое явление приобретает постмодернистскую окраску. Ихаб Хассан, который вместе с Лесли Фидлером формулировал принципы постмодернистской эстетики в Америке, составил такую систему оппозиций. В ней основные модернистские характеристики культуры противопоставляются постмодернистским. Например, вертикальность и горизонтальность, форма и аморфность, иерархия и анархия, произведение искусства и хэппенинг, перформанс, центр и периферия, парадигма и синтагма, глубина и поверхность, означаемое и означающее, метафизика и ирония.

Анализируя явление самых разных сфер жизни — от политики и теологии до литературы и секса, Хассан, в сущности, чертит контурную карту личности, вынужденной решать конфликт между модернизмом и постмодернизмом, понятый в предельно широком смысле как отношение к «современности» как таковой.

Причем истоки современности тут отодвигаются все дальше в прошлое — от тоталитарных утопий к утопиям просветительским или, как у Фуко, еще дальше, к началу Нового времени. Главное качество такой современности, как подчеркивает Лиотар,— «стремление к цельности, оплаченное ценой тоталитарного кошмара».

Постмодернизм — это и есть реакция на многовековой путь к тотальности, путь, который завел в тупик XX века.

Постмодернизм разбивает прежнюю цельность, которую он считает ложной и опасной, на фрагменты. Однако задачу его нельзя назвать негативной, на самом деле она глубоко позитивна: постмодернизм, как бы он ни назывался и какое бы обличие он ни принял, должен создать новую цельность на принципиально иной — плюралистической — основе.

АЛИСА ВАЛЬЗЕР

Это не вся моя история

Alissa Walser. Dies ist nicht meine ganze Geschichte. «Rowohlt»

Алиса Вальзер — не новичок в литературе. В 1992 году за повесть «Дарёный» она была удостоена премии имени Ингеборг Бахман. Однако сборник рассказов — первый в ее писательской биографии. Все десять историй поведаны от первого лица и связаны одним персонажем — главной героиней. Она живет в одном из крупных городов Германии, но и в центре цивилизации ей тесно, ей не хватает Человека. Стараясь вырваться из обыденности бытия, молодая женщина пытается привнести в него то одну, то другую «изюминку»: устраивает в гостинице тайные свидания с любовником; пробует себя в роли фотомодели; исповедуется лучшему мужчине в своей жизни при знакомстве с ним в аэропорту; уводит своего любовника от невесты прямо со свадьбы; избавляется от надоевшего возлюбленного; покупает себе партнера на деньги родителей, полученные в подарок на день рождения...

Писательница рисует картины-притчи о человеческом счастье и горе, желаниях и отрешении от них. Романтические встречи героини, сколь стремительные, столь и мимолетные, неизменно подернуты печалью, которой отмечено все преходящее.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС

О любви и прочих наваждениях

Gabriel García Márquez. Del amor y otros demonions. «Mondadori»

Эта любовная история — одна из самых мрачных, поведанных когда-либо Нобелевским лауреатом из Колумбии. Как указано в прологе к роману, она навеяна легендой о любви юной маркизы-креолки и испанского священника, а также событием, очевидцем которого стал в 1949 году сам автор (тогда — журналист): при сносе женского монастыря в портовом городе Картахена были обнаружены человеческие останки и среди них — череп девочки. Дав волю воображению, писатель тем не менее с большой исторической точностью рисует картину жизни своей страны конца XVIII века.

Двенадцатилетняя Сьерва-Мария одержима дьяволом. Изгнать его призывается слуга Божий Кайетано Делаура (ему около тридцати лет). Но к одному наваждению прибавляется другое — любовное, под которое подпадают оба. В борьбу с ним вступает суд инквизиции: не долго думая, он устраивает расправу над влюбленными. Сатана побежден: теперь его бесам не в кого вселиться — пусть ищут новую жертву. Впрочем, помимо одержимых богословскими догмами и нетерпимостью, в романе есть здравомыслящий персонаж, символический образ торжества жизни. Это врач Абренунсио де Са Перейра. Он пытается образумить общество, предрассудки которого приводят к трагедиям, но ту, что разыгралась, предотвратить не в силах.

И все же самым скорбным эпизодам не затмить светлых лирических моментов — например, когда в келье монастыря, куда поместили девочку, влюбленные читают стихи Гарсиласо де Вега. Так Маркес отдает дань отцу испанской поэзии, воспевшему любовь совершенную, свободную от указующего перста созданий как земных, так и небесных.

ХУЛИО КОРТАСАР

Критика

Julio Cortázar. Obra crítica. «Alfaguara»

Как всякий большой мастер, Хулио Кортасар — критик суровый. Его внимательного прочтения не избежали Китс, Сернуда, Гюго, Мориак. До недавнего времени критические работы аргентинского поэта и прозаика были разбросаны по разным изданиям. Теперь усилиями группы специалистов они собраны воедино. Трехтомник составлен по простому принципу: первый том — впервые публикуемый очерк «Теория туннеля» (он написан еще в 1947 году); второй том — все предшествующие очерку статьи и рецензии; третий том — все последующие.

В основу «Теории туннеля» легли материалы лекций, которые автор читал в 1944—1945 годах, когда был университетским преподавателем. В образном названии работы отражена его литературоведческая «подземная теория»: по Кортасару, литература, в частности романистика,— это исследование глубин, того, что «под землей», с переходом

«на поверхность» и далее, «в небесную высь». Назначение этого жанра — перенести человека за рамки обычного, в сверхреальность. Но она не сродни сюрреализму; в ней человек продолжает сталкиваться с драмой жизни, испытывать превратности судьбы. С этой точки зрения Хулио Кортасар особо выделяет ценность романистики А. Мальро.

ЧАРЛЬЗ ПАЛЛИСЕР

Обманы

Charles Palliser. Betrayals. «Cape»

Первый же роман Ч. Паллисера «Пятиугольник» (см. о нем «ИЛ», 1990, № 5) принес автору из Шотландии международную известность. По сложности повествования и масштабности изображения «Обманы» не уступают 788-страничному первенцу. Новая книга представляет собой причудливое переплетение многочисленных сюжетных линий, причем герои отдельных глав или частей легко переходят из сюжета в сюжет.

В Глазго умирает профессор-токсиколог Дагдейл; выясняется, что он не только преподавал в университете, но и совершил серию убийств, используя яд скорпиона. Пластмассовых скорпионов находят и возле мертвых тел — жертв других загадочных убийств. Возможно, это месть потомков тех четырех пассажиров и двух железнодорожников, чей поезд много лет назад оказался в снежной ловушке. Один из этих потомков — Шолто Мактвид — ведет дневник, куда записывает свои впечатления о встречах с неким философом, которому полиция Глазго поручила составить психологический портрет маньяка по прозвищу Скорпион. Время от времени Мактвид отправляет на тот свет научных оппонентов философа — из чувства благодарности за увлекательное общение. Кроме того, на страницах романа действуют: безумный литературный критик, политик, под псевдонимом пописывающий детективы, нелепая театральная труппа, да и сам автор. Эксцентричные шотландцы описаны в романе с изрядной долей иронии, всевозможные обманы следуют один за другим. Судя по всему, Ч. Паллисер создал забавную пародию на современные детективы с их избитыми темами и дурацкой «остросюжетностью».

ДЭВИД РЕМНИК

Гробница Ленина

David Remnick. Lenin's Tomb. «Random House»

Известный американский журналист лауреат многих премий Дэвид Ремник четыре года — с 1988 по 1992 — работал корреспондентом «Вашингтон пост» в Москве. Итогом стала книга «о последних днях советской империи», как гласит подзаголовок. Автор подробно описывает обстановку тех лет в стране, рассказывает о своих многочисленных встречах и интервью с представителями всех общественных движений и групп — от диссидентов советского периода до коммунистических кликуш сталинского пошиба. И хотя последние ничего, кроме отвращения, не вызывают, журналистский долг обязывал Д. Ремника к этим контактам.

Основное внимание в книге уделено проблеме правды. Не случайно эпиграфом служит фраза М. Кундеры: «Борьба человека с властью — это борьба памяти с забвением». Автор считает, что именно то, что так называемый советский народ впервые увидел самого себя нынешнего и свое прошлое в истинном свете, сыграло решающую роль в последующем естественном отказе от лживой системы. Правда не бывает половинчатой, чаще она горькая, и Д. Ремник отдает должное народу, который нашел в себе мужество взглянуть в лицо самым чудовищным фактам. Тщательный, вдумчивый анализ приводит американского журналиста и к другому важному выводу, который отличается от распространенных на Западе оценок. Тогдашний генсек и партийная верхушка меньше всего хотели свободы, демократии, рыночной экономики; напротив, они тормозили — хоть и безуспешно — такие перемены. Диссиденты, шахтеры, соратники А. Д. Сахарова, независимые журналисты, активисты неформальных движений — эти люди начинали и поддерживали движение за новую жизнь.

ЛУИС СЕПУЛЬВЕДА

Каков он, край света

Luis Sepúlveda. Mundo del fin del mundo. «Tusquets»

Еще не померкла слава предыдущего бестселлера сорокапятилетнего чилийского писателя «Старик, который читал романы о любви» (см. «ИЛ», 1993, № 11), как на его долю выпал новый успех: в Испании крупным тиражом вышла книга «Каков он, край света», удостоенная премии имени Хуана Чабаса за короткий роман.

Она является своеобразным посвящением Герману Мелвиллу. Прочитав его роман «Моби Дик», юный герой Л. Сепульведы, охваченный жаждой приключений, нанимается на китобойное судно и отплывает к Южному полюсу, где познает, каков он, край света. Этот этап жизни моряка-романтика представлен в первой части книги в виде воспоминаний. Во второй части он, изгнанник чилийской диктатуры, участвует в движении «Гринпис» и вновь отправляется — уже из Германии — на край света для журналистского расследования экологических преступлений промышленников, губящих морскую фауну. В главную сюжетную линию вплетается печальная и прекрасная история капитана Нильсена, поведанная в третьей, заключительной части.

В этой книге, написанной в приключенческом жанре, а также в лучших традициях романа о южноамериканской сельве, автор снова поднимает свой голос в защиту первозданной природы, считая дикой не ее, а методы ее освоения.

СУЗАННА ТАМАРО

Следуй зову сердца

Susanna Tamaro. Va' dove ti porta il cuore. «Baldini and Castoldi»

Третий роман тридцатисемилетней итальянской писательницы возглавил национальный список бестселлеров. Поведанной историей — женской по теме, проблемам, составу персонажей — Сузанна Тамаро сумела заинтересовать и часть мужского контингента читателей. Впрочем, им тоже приходится решать — следовать ли зову сердца.

Откликнувшись на него, несчастливая в браке героиня романа отдалась другому, чего никогда не стыдилась, хотя скрывала тайну отцовства своей дочери Иларии. Но обойденность судьбой, видимо, сродни недугам, которые наследуются по женской линии. Родив внебрачного ребенка, Илария отдала его на воспитание своей матери, а сама совершила самоубийство. Благополучная совместная жизнь героини и ее внучки длилась недолго. Окончив лицей, девушка уехала из Триеста в Америку учиться дальше, отказавшись вести с бабушкой переписку.

Старая синьора все же пишет письма, которые остаются неотправленными. В них она исповедуется и размышляет, рассказывает о прошлом семьи и о мелких, но важных для нее событиях настоящего. В этой дневниково-эпистолярной форме выдержан весь роман о трех поколениях женщин.

КРИСТОФ ХАЙН

Казнь теленка и другие рассказы

Christoph Hein. Exekution eines Kalbes und andere Erzählungen. «Aufbau»

Новеллы этого сборника написаны в бывшей ГДР в 1977—1990 годы. Неудивительно, что тон повествования мрачен, атмосфера холодна, свет тускл. Действие относится к тяжелейшим временам национал-социализма и социализма по советскому образцу, когда мало кому удавалось не просто выжить, но остаться человеком.

Персонаж одной из новелл — гинеколог Себастьян Кёрнер, производивший подпольные аборты. Его судили и при Веймарской республике, и при нацистах, и в социалистической Германии. Лишенный права практиковать, он умер простым сторожем. Не отреклась от своего честного имени героиня другого рассказа — семидесятивосьмилетняя Анна Коцовер. Узнав, что по новому нацистскому закону она должна переименоваться в Сару, Анна насмешливо сообщила чиновнику в полицейском управлении, что желала бы тогда стать Мириам, ибо всю жизнь мечтала о таком имени. Вернувшись домой, не выдержав пережитого волнения, старушка умерла в ту же ночь. Несколько своеобразным протестом ответил несчастливой судьбе тридцатилетний работник скотоводческого кооператива из рассказа, давшего название сборнику: он забил теленка прямо перед зданием конторы...

■

■ Австрия

ВЕСОМОЕ ОТСУТСТВИЕ ПЕТЕРА ХАНДКЕ

Живут в одном городе, не ведая друг о друге, самые обыкновенные люди: каллиграф, солдат, актер, молодая женщина. И вот в судьбе каждого из них наступает перелом: каллиграф, состарившись, не может больше заниматься чистописанием; солдат становится непригодным к военной службе; актер, исчерпав себя, оставляет сцену; а женщина ставит крест на всей прошлой жизни, не найдя в ней своего истинного назначения.

Однажды все они, будто сговорившись, устремляются прочь от цивилизации — на природу. Их случайная дорожная встреча вырастает в крепкий союз: дальнейший путь новые знакомые держат вместе. Маршрут четверки пролегает по чарующему югу Франции и северу Испании с неповторимой аурой здешних лугов, холмов, перелесков. Впрочем, маршрута и цели как таковых у путешественников нет. Каллиграф, превратившись на время в «гуру», ведет их в обитель тишины и уединения, подальше от суетного бытия, прежние ценности которого теперь видятся ему мнимыми.

Движение превращается в новую форму существования старика и его спутников. «В путь, в путь, в путь» — таков их девиз. Но друзья перемещаются в пространстве отнюдь не механически: они всматриваются, вслушиваются в мир и в себя, постигая и то и другое разом. И, конечно, ведут беседы — точнее, обмениваются монологами, ибо каждый говорит лишь на своем родном языке. Однако «вавилонское столпотворение» испанского, креольского, немецкого и французского не разделяет их: все всё понимают. Странствия четверки заканчиваются, по сути, ничем — или всем тем, что питает творчество, рождает книги, фильмы, картины, обновляет человека. Ведь уйти от обыденности — уже проявить новую силу, а всякий поиск начинается с поиска самого себя.

Об этом поведал известный австрийский писатель и драматург Петер Хандке сначала в романе «Отсутствие», а затем в одноименном фильме, который снял сам. В кино, как водится, все возможно, и автор, обратившись к киноискусству, запечатлел на экране отсутствующее в присутствующем, невидимое в зримом, озвучил невысказанное.

■ Испания

НОВЫЕ ИЗДАНИЯ КЛАССИКОВ XX ВЕКА

Более тридцати лет минуло со дня кончины Луиса Сернуды — одного из последних испанских поэтов-лириков XX века. Но, как это нередко бывает, его посмертная слава со временем лишь ширилась и крепла. В 1974—1977 годах барселонские издатели Джон Дерек Гаррис и Луис Маристани осуществили выпуск двухтомного собрания его сочинений, которое оказалось далеко не полным. Поэтому профессор Дж. Гаррис решил максимально охватить творческое наследие Сернуды — на сей раз оно будет представлено уже трехтомником. Первый том (издательство «Сируэла») всецело отдан поэзии; второй и третий посвящены прозе, драматургии и переводам Шекспира.

Первый том поражает обилием никогда не публиковавшихся произведений — свыше 30. В их числе целые книги — например, поэма в прозе «Вариации на мексиканскую тему», а также 12 переводов стихов Нерваля, Гёльдерлина, Блейка. От первоначального замысла включить в собрание переписку Л. Сернуды издатель, увы, отказался.

Впрочем, эпистолярная часть — самая неиссякаемая в наследии всякого творца, тем более великого, каким был другой испанский поэт-лирик XX века Федерико Гарсиа Лорка. Недавно его близкий друг и земляк Эдуардо Родригес Вальдивьесо представил для публикации на страницах крупнейшей испанской газеты «Паис» шесть писем Лорки. Они написаны в Мадриде, предположительно в 1932—1935 годах (Лорка не имел привычки датировать свою корреспонденцию). То был триумфальный период в жизни поэта и драматурга, однако в этих посланиях, написанных, кстати, с необычайной для него откровенностью, обнаруживается неожиданное для триумфатора восприятие происходящего. «Я в центре всеобщего внимания, окружен людьми, которые как будто любят меня, но я не верю, что настолько, насколько уверяют они»,— сообщает Лорка в одном из посланий. «Я увенчан славой, но мне недостает божественной короны любви»,— признается он в другом.

Три великих испанских поэта: Нобелевский лауреат Висенте Алейксандре, Луис Сернуда и Федерико Гарсиа Лорка.
(Газета «Паис»)

Портрет Федерико Гарсиа Лорки работы Сальвадора Дали (1926—27 гг.)
(Газета «Паис»)

Страдая самым страшным видом одиночества — одиночеством в толпе,— поэт тоскует по родной Гренаде и всей душой тянется к своему единственному, по его словам, другу Эдуардо, мучительно боясь встретить отчуждение. «Моя дружба парит орлом: один выстрел — и ты убьешь ее,— предостерегает он адресата, а в конце послания просит: — Смотри же сохрани это письмо». Что ж, к чести Э. Вальдивьесо, он выполнил наказ друга.

Канада

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КОРОЛЬ КВЕБЕКА

Самым популярным франкоязычным литератором Канады по праву считается драматург и романист Мишель Трамбле. За плечами у него пятьдесят один год жизни, девятнадцать пьес (не считая инсценировок), которые идут во многих странах, семь романов, две повести... «В Квебеке я — не писатель на пьедестале, а как будто дальний родственник каждому читателю. Ко мне нередко подходят на улице и запросто интересуются — что там новенького у моих литературных героев?» — рассказывал Мишель Трамбле в недавнем интервью.

О чем бы ни были его пьесы и романы, главная проблема в них всегда касается самобытности, роли и места в окружающем мире. Это в одинаковой степени применимо и к отдельным личностям, и к целым народам. Что такое Квебек? Кто такие квебекцы: франкоязычные американцы, североамериканские французы или вообще нечто третье? Эти вопросы квебекский литератор переосмысливает в своем творчестве в несколько неожиданном ключе. Квебек, этот французский остров в англоязычном море, выступает в актерском амплуа «травести», его беспокойная жизнь насыщена переодеваниями. Эту идею Мишель Трамбле воплощает в своих персонажах — трансвеститах, проститутках, шпанистых парнях, обитателях Мейн-стрит, знаменитой «пикантной» улицы Монреаля.

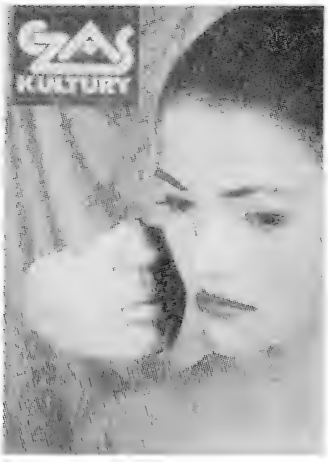
Писатель с легкостью раздвигает временные и пространственные рамки повествования, если того требует замысел (а идее у Мишеля Трамбле подчинено все). Так, один и тот же персонаж выступает в трех ипостасях в трех разных книгах: кузен Клод, мальчик из романа «Толстуха соседка на сносях» становится Мишелем в книге «Святая Манон, святая Сандра», а десять лет спустя в недавно опубликованном романе «Разорванное сердце» (издательство «Лемеак») он уже зовется Жан-Марк. Надеясь избавиться от несчастной любви, Жан-Марк отправляется на юг Флориды, в Ки-Уэст, где процветает поклонение кич-культуре. Здесь Мишель Трамбле демонстрирует читателю очередной парадокс: кич выступает у него как своего рода отчаянно-насмешливый ответ угрозе СПИДа, даже как нечто трагичное.

В чем источник оригинальности квебекского писателя? Возможно, в том, что он фактически самоучка: «Мне навязывали образование с воспитанием, а я мечтал о культуре». Он чрезвычайно требователен к себе: «В моих пьесах каждый говорит по-своему, а романы я всегда пишу на двух языках: есть язык автора и язык персонажей. И персонажи изъясняются только разговорным «квебекским» языком. Он ведь особенный — мы, квебекцы, мыслим по-американски, а выражаем мысли по-французски. Я использую в книгах этот богатый язык — так мы можем сохранить его, так хотят мои читатели в Канаде, и я не имею права их обманывать».

Польша

КУЛЬТУРА НА ДОЛГОЕ ВРЕМЯ

Проблемы новой музыки и новой литературы, исследование экзотических религий или влияние Эйзенштейна на Фрэнсиса Бэкона, интервью и биографические очерки, неожиданные исторические факты, рецензирование разнообразных европейских журналов, фестивалей, выставок и так далее — и все это в журнале «Час культуры» («Время культуры»), издающемся в Познани. В 1989 году он пережил свое второе рождение и стал издаваться легально, а четыре года до того существовал как журнал подпольный, самиздатский. В его сравнительно недавнее подпольное прошлое сейчас уже трудно поверить: по уровню полиграфического исполнения он ближе скорее к художественному каталогу, чем к журналу в нашем представлении. Завидное качество бумаги и цветных фотографий в данном случае необходимость, так как часть внимания журнал уделяет проблемам изобразительного искусства. Впрочем, название очень точно отражает область его интересов. Есть в журнале постоянная рубрика «Реторта поэзии», отданная отечественным авто-



Обложка журнала «Час культуры».

рам. В трех номерах за 1993 год помещена серия статей, посвященных новой русской поэзии: «Сторожа поэзии и поэты-сторожа», «Град незримый», «Ленин и Лолита». Статьи предваряют большие подборки переводов, сделанных на очень высоком профессиональном уровне. Автор статей и переводов — Ежи Чех, один из постоянных сотрудников журнала. Но еще раньше, в 1984 году, он выпустил в самиздате сборник собственных едких и злых стихотворений «Стишки против красного». В последние годы Чех занимается в основном переводами русской поэзии. Благодаря его усилиям польский читатель познакомился с произведениями обэриутов, а также Глазкова, Бродского, Некрасова, Рейна, Сапгира, Айзенберга.

Не менее интересно другое: кто же издает такой откровенно некоммерческий, элитарный журнал? Причем издает в условиях, не слишком отличающихся от наших сегодняшних, когда заслуженный варшавский ежемесячник «Литература» прекратил свое существование, а три других («Литература в мире», «Творчество» и «Диалог») живут исключительно на дотации. Но ведь кто-то издает, какое-то товарищество «Обсэрватор» («Наблюдатель»). Явно не сторонний «наблюдатель». Понимающий, что время и культура не существуют порознь. Исчезнет одно, не будет и другого.

■ США

ОПРЕДЕЛЕНИЮ НЕ ПОДДАЕТСЯ

Среди ярких типажей, населяющих мифы и предания чуть ли не всех народов мира, есть один особый — трикстер, то есть эдакий смекалистый озорник, возмутитель спокойствия и нарушитель устоев. На этом замешан характер фольклорной знаменитости, принимающей по воле сказителя любое обличье,— это и Фальстаф, и Прометей, и Сусаноо (ему поклоняются японцы), и западноафриканский Анансе, и Чеширский Кот с Братцем Кроликом. Зверюшки-ловкачи в этом кругу — не диковинка; пожалуй, их ничуть не меньше, чем оборотистых и пронырливых человеческих персонажей.

Занятный, но вроде бы несерьезный вопрос об этом типаже поставил на научную основу Пол Рэдин, написав в 1955 году книгу «Трикстер». Следом сказали свое слово и другие специалисты. Ныне американцы Уильям Хайнс и Уильям Доути опубликовали нечто вроде тематической антологии под названием «Мифические образы трикстера» (издательство «Алабама юниверсити пресс»). В ней собраны наиболее интересные работы, преимущественно 70—80-х годов. Несколько глав авторы отвели для собственных толкований, которые, вероятно, помогут критикам глубже разобраться в сюжетах, где есть типажи-удальцы. Ведь они не просто действующие лица, а направляющая сила повествования, которая предрешает исход. Такое произведение нельзя читать как историю с обычным героем — иначе покажется, будто наш трикстер побежден и праздник — на стороне стражей устоев, которые он подрывал. На самом деле при пересказе событий получается легенда о подвигах лихого малого, которому по душе бывать в переделках. Его упоение своей ролью заразительно, и читатель невольно попадает в его сообщники.

АЗИЯ В АМЕРИКЕ

На литературной сцене США все заметнее становятся прежде почти невидимые авторы — американцы азиатского происхождения. Возможно, коммерческий успех Эми Тан побудил издателей присмотреться и к другим носителям восточной культуры, проживающим в США. Крупным шагом вперед в этом направлении стала антология современной азиатско-американской прозы «Чарли Чан умер» под редакцией Джессики Хейгедорн (издательство «Пенгвин»).

Представленные в книге произведения сорока восьми писателей (половина из них впервые публикуется в столь солидном издательстве) отражают замысел составительницы: максимально разнообразно показать литературу «азиатских американцев». Дж. Хейгедорн включила в сборник немало произведений женщин, представителей сексуальных меньшинств, а также тех авторов, чьи корни находятся в иных, помимо Китая и Японии, регионах Азии. Составительница, видимо, хотела как бы разрушить устоявшийся стереотип «азиата в США», о чем говорит и обложка книги.

Среди авторов — выходцы из Кореи, Филиппин, Индии и других стран Азии. Это Мина Александер, Сильвия Ватанабе, Бхарати Мукерджи, Синтия Кадохата... Одни авторы сосредоточены на исторических сюжетах или житейских темах, другие используют полумифические-полуфантастические мотивы.

Обложка антологии «Чарли Чан умер». *(Журнал «Войс литерари сапплмент»)*

Знаменательна и публикация издательством «Даттон» антологии с любопытным названием «Большое «аййиии!»» — по восклицанию обиженного, опечаленного или рассерженного азиата. Первый вариант увидел свет еще в 1974 году; во втором выпуске составители Фрэнк Чин, Джеффри Пол Чан, Лосон Фуасао Инада и Шон Вонг, как и в первом, ограничились авторами китайского, японского и филиппинского происхождения. Эта книга затрагивает в основном проблему самосознания азиатских американцев, живущих на стыке двух весьма разнящихся культур.

Наконец, еще одним звеном в этой тематической цепочке является книга «Взросление азиатских американцев» под редакцией Марии Хонг (издательство «Морроу»). Этот сборник воспоминаний самых разных авторов о своем детстве, отрочестве и взрослой жизни дает коллективный портрет целого поколения «азиатских американцев».

По материалам газеты «Паис» (Испания), еженедельников «Таймс литерари сапплмент» (Великобритания), «Цайт» (Германия), журналов «Войс литерари сапплмент» (США), «Магазин литтерер» (Франция) и сообщениям наших корреспондентов

❖ АВТОРЫ ЭТОГО НОМЕРА

МИЛАН КУНДЕРА (MILAN KUNDERA; род. в 1929 г.) — чешский прозаик, драматург, поэт, эссеист. С 1975 г. живет в Париже. (В 1979 г. был лишен чехословацкого гражданства.) На родине опубликовал сборник стихов «Монологи» («Monology», 1957), пьесу «Владельцы ключей» («Majitelé klíčí», 1962), сборник рассказов «Смешные любовные истории» («Smešné lásky», 1963). Последующие произведения писателя издавались за границей: романы «Жизнь в другом месте» («Život je jinde», 1970; отмечен во Франции премией Медичи, в Италии — премией Монделло), «Прощальный вальс» («Valčík na rozloučenou», 1972), «Книга смеха и забвения» («Kniha smíchu a zapomění», 1978). «Иностранная литература» познакомила читателей с творчеством Милана Кундеры, напечатав переводы его романов «Шутка» («Žert», 1990, № 9, 10) и «Невыносимая легкость бытия» («Nesnesitelná lehkost bytí», 1992, № 5-6), эссе «Когда Панург перестанет быть смешным» (1994, № 7).

Перевод романа «Бессмертие» выполнен по чешскому изданию «Nesmrtelnost». Brno, Atlantis, 1993.

СЛАВОМИР МРОЖЕК (SŁAWOMIR MROZEK; род. в 1930 г.) — польский прозаик, драматург, эссеист. С 1963 г. находился в эмиграции в Италии и Франции, с 1990 г. живет в Мексике. Начал печататься в 50-е годы. Автор сборников рассказов: «Слон» («Słoń», 1957), «Свадьба в Атомицах» («Wesele w Atomicach», 1959), «Дождь» («Deszcz», 1962), «Два письма» («Dwa listy», 1974), пьес: «Индюк» («Indyk», 1960), «В открытом море» («Na petnym morzu», 1961), «Бойня» («Rzeźnia», 1973), «Контракт» («Kontrakt», 1992) и др.; сборника эссе и статей «Короткие письма» («Małe listy», 1982). В театрах Москвы и других городах нашей страны ставились его пьесы: «Эмигранты», «Танго», «Портрет», «Стриптиз», «Вдовы» («Банан»). В «Иностранной литературе» печатались повесть «Мониза Клавье» (1964, № 5) и рассказы (1988, № 5); издан также сборник рассказов «Хочу быть лошадью» (1990).

Пьеса «Любовь в Крыму» печатается по изданию в журнале «Диалог» («Miłość na Krymie». «Dialog», 1993, № 12).

ДЖОН БОЙНТОН ПРИСТЛИ (JOHN BOYNTON PRIESTLEY; 1894—1984) — английский писатель — романист, драматург, эссеист, публицист. Произведения Дж. Б. Пристли многократно издавались в нашей стране. В разные годы выходили романы: «Затемнение в Гретли», «Улица Ангела», «Дневной свет в субботу», «Они бродят по городу», «Трое в новых костюмах» и др.; на русской сцене с успехом шли его пьесы: «Опасный поворот», «Время и семья Конвей», «Сокровища», «Визит инспектора», «Золотое руно». В «Иностранной литературе» напечатаны: роман «Сэр Майкл и сэр Джордж» (1965, № 8, 9), повесть «31 июня» (1962, № 9), пьесы: «Теперь пусть уходит» (1958, № 2), «Роза и корона» (1991, № 2), рассказы и эссе.

Публикуемые эссе Дж. Б. Пристли взяты из его книг: «Литература и человек Запада» («Literature and Western Man». London, Heinemann, 1960.) и «Эдвардианцы» («The Edwardians», London, Heinemann, 1970.)

АЛЕКСАНДР ГЕНИС (род. в 1953 г.) — литературный критик, журналист. Эмигрировал из Советского Союза и с 1977 года живет в США. В соавторстве с П. Вайлем выпустил книги: «Современная русская проза» (1982), «Потерянный рай. Эмиграция: попытка автопортрета» (1983), «Русская кухня в изгнании» (1987), «60-е. Мир советского человека» (1988), «Родная речь» (1990).

■ Переводчики:

ШУЛЬГИНА НИНА МИХАЙЛОВНА — переводчик, критик. В ее переводах издавались многие произведения чешских и словацких писателей, в том числе В. Кёрнера «Ангел милосердия», Р. Слободы «Разум», В. Фельдека «Ван Стипхоут», А. Гикиша «Время мастеров» и др. В «Иностранной литературе» напечатаны переводы романов Иржи Кршенека «Дички» (1975, № 5, 6), первая книга трилогии Винцента Шикулы «Мастера» (1979,

№ 4, 5; «Солдат», Библиотека «ИЛ», 1985), главы из романа Петера Яроша «Тысячелетняя пчела» (1982, № 5, 6), романы Душана Митаны «Конец игры» (1987, № 5, 6), Милана Кундеры «Шутка» (1990, № 9, 10) и «Невыносимая легкость бытия» (1992, № 5, 6); рассказы Ивана Климы (1993, № 4). За переводческую деятельность Н. Шульгина удостоена литературных премий: «ИЛ» (1987) и словацкой имени П. Л. Гвездослава.

ТУНИЦКАЯ ЕЛЕНА ЛЕОНИДОВНА — кандидат филологических наук, автор ряда работ по романскому языковедению.
Публикуемая подборка стихов французского поэта Жана-Пьера Лемера — ее первая большая переводческая работа.

БУХОВ ЛЕОНАРД СЕМЕНОВИЧ (род. в 1925 г.) — переводчик с польского и немецкого языков. В его переводах публиковались и ставились в театрах пьесы С. Мрожека: «Эмигранты», «Стриптиз», «Летний день», «Портрет», «Вдовы» («Банан»); И. Иредыньского «Мария»; Г. Мюллера «Тихая ночь»; изданы повесть «My sweet Raskolnikow» Я. Гловацкого, рассказы С. Мрожека. В «ИЛ» в его переводе опубликованы: роман А. Щиперского «Начало, или Прекрасная пани Зайденман» (1992, № 2), рассказы Х. Зандер из книги «Три дамы К. рассказывают истории» (1993, № 3).

ФРИДШТЕЙН ЮРИЙ ГЕРМАНОВИЧ (род. в 1948 г.) — литературный и театральный критик, переводчик, кандидат искусствоведения. Автор многих статей по современному театру и драматургии Великобритании, рецензий на спектакли московских театров и книги «Анатолий Эфрос — поэт театра».
В «ИЛ» напечатаны его работы: «Заметки о творчестве Эдварда Бонда» (1987, № 1), статья и комментарии к публикации «Оскар Уайльд. Письма разных лет» и др.

■

Британская Энциклопедия

"БРИТАННИКА" - самая знаменитая и самая авторитетная энциклопедия в мире.
"БРИТАННИКА" - это мудрость веков и американская полиграфия 1994 года.

Что общего между Генри Фордом, Зигмундом Фрейдом, Бернардом Шоу и Львом Троцким?
Все они были авторами "БРИТАННИКИ".
Что общего между Елизаветой II, Милошем Форманом, Полом Маккартни и Маргарет Тэтчер?
Все они - владельцы комплекта "БРИТАННИКИ".
Что общего между историей Франции, правильным питанием, игрой на бирже и Ф. Дзержинским?
Обо всем этом Вы прочтете в "БРИТАННИКЕ".

"ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA"

это 33 роскошных тома с золотым обрезом и черным переплетом из натуральной кожи. 82 300 статей, 23 000 фотографий, двухтомный **"ИНДЕКС"** с 500 000 ссылками, бесплатный **"ЕЖЕГОДНИК"** с последней статистикой о 146 странах и обзором мировых событий за прошлый год, а также специализированные медицинские и научно-технические **"ЕЖЕГОДНИКИ"**.

Каждый покупатель получает официальное свидетельство и становится членом элитарного
"Клуба Владельцев Британники".
Для членов клуба комплект "ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA" обновляется ежегодно.

Другая продукция компании "ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA":

Полное издание словаря английского языка **WEBSTER'S** в 3 томах.
468 000 слов, 200 000 примеров словоупотребления, 3000 иллюстраций. В последенем томе - удобный англо-французско-немецко-итальянско-испанско-шведско-идиш словарь наиболее употребительных слов.

Крупноформатный Атлас мира **"BRITANNICA"**. Одно из самых знаменитых изданий в мире. 558 стр. Формат 286×381. Подробный индекс географических названий. Справочные таблицы. Специальная информация для путешественников. Красочное подарочное издание.

"GREAT BOOKS" - "Великие книги Западной цивилизации" в 60 томах. Единственное в мире издание подобного рода, включающее полные тексты 517 произведений 130 авторов, наиболее повлиявшие на развитие западной цивилизации. От Гомера до Оруэлла, от Плутарха до Кейнса, от Архимеда до Макса Планка. Уникальный двухтомный индекс 3020 тем, обсуждаемых на каждой из 37 000 стр. этого издания, делает его естественным дополнением к "ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA". Незаменимый справочник для всех, кто пишет по-русски и читает по-английски.

CD-ROM, содержащий двухтомный индекс "БРИТАННИКИ" и словарь WEBSTER'S.

"ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA" для детей:

"ОТКРЫТИЕ МИРА" - **"Britannica Discovery Library"** в 12 томах.
Красочная энциклопедия для малышей, начинающих учиться читать одновременно по-русски и по-английски.

"БРИТАННИКА" для детей младшего возраста. **"Young Children Britannica"** в 16 томах.

"ДЕТСКАЯ БРИТАННИКА" в 20 томах. Простой английский язык, доступный школьнику. 6 770 страниц, 6000 иллюстраций. Дальние страны, великие люди, диковинные звери, персональные компьютеры... И еще 30 000 тем! В составе энциклопедии - аннотированный Атлас мира.

Весь этот мир знаний впервые делает доступным фирма

"Мир Знаний",
эксклюзивный дистрибьютор компании
"ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA"
Телефон в Москве: (095) 1610775, 9249002
Факс: (095) 9237891
E.-mail: mir@znanija.msk.su

ИНДЕКС 70394
ISSN 0130—6545 «Иностранная литература». 1994. № 10. 1—256